

# ANAIIS

# ÁGORA

## XII CICLO DE INVESTIGAÇÕES EM

## ARTES VISUAIS

### PPGAV-CEART-UDESC



programa  
pós-graduação  
artes visuais  
ceart/udesc

C568 Ciclo de Investigações em Artes Visuais (12. : 2017 : Florianópolis, SC) / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Agouro, Ágora, Agora. Comissão Geral: Francine Goudel, Luana Mendes e Andressa Argenta.

Anais [recurso eletrônico] / XII Ciclo de Investigações em Artes Visuais, 11 a 13 de setembro em Florianópolis, SC. – Florianópolis, UDESC/PPGAV, 2017.

ISBN: 978-85-8302-121-6

Disponível em: <<http://www.udesc.br/ceart/cicloppgav/2017>>.

Inclui referências.

1. Artes plásticas – Estudo e ensino. 2. Artes. 3. História da arte. 4. Professores – Formação. I. Goudel, Francine. II. Mendes, Luana. III. Argenta, Andressa. IV. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais.

CDD: 730.0981 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-8302-121-6



# **XII CICLO DE INVESTIGAÇÕES EM ARTES VISUAIS**

## **Realização**

**Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

**Centro de Artes - Universidade do estado de Santa Catarina**

**11 a 13 de Setembro de 2017 - Florianópolis/SC**

**Comissão Geral:** Andressa Argenta, Francine Goudel, Luana Mendes da Silva.

**Comissão Edital:** Andressa Argenta, Daniel Velasco Leão, Francine Goudel, Rafael Fontes Gaspar.

**Comissão Infraestrutura:** Andressa Argenta, Francine Goudel, Lucas Prestes da Silva, Marta Lucia Cargnin Facco, Taliane Graff Tomita.

**Comissão Inscrição e Certificados:** Carla Fonseca Abrão de Barros, Milla Bioni Guerra, Juliano de Paula Antoceveiz, Lucas Prestes da Silva.

**Comissão Comunicações:** Andressa Argenta, Angela Palhano, Chayenne Luge, Débora Santiago, Francine Goudel, Janine Perini, Luana Mendes.

**Comissão Identidade Visual:** André Ricardo de Souza, Andressa Argenta, Manuela Cristina Siebert, Milla Bioni Guerra.

**Comissão Anais e Revista Ciclos:** Angela Palhano Andrade, Rafael Fontes Gaspar, Rodrigo M. Born, Rosanny Moraes de Moraes Teixeira, Valéria Metroski Alvarenga.

**Comissão Divulgação:** Janaína Schvambach, Luana Mendes da Silva, Patrícia Galelli.

**Comissão Ciclone:** Daniel Velasco Leão, Daniele Cristina Zacarão Pereira, Fabíola Francisca Soares Scaranto, Gislaine Pagotto, Gustavo Tirelli, Karina Pedigoni Segantini, Patrícia Galelli.

**Pareceristas:** Airton Jordani, Ana Sabiá, Caroline Schroeder, Clediane Lourenço, Deborah Bruel, Fábio Purper Machado, Fábio Wosniak, Franciele Filipini dos Santos, Janaí de Abreu Pereira, Luzia Renata da Silva, Luciano Buchmann, Mônica Hoff, Paulo de O. Reis, Rachel Vallego Rodrigues, Rafael Schultz, Wagner Jonasson da Costa Lima.

## **APRESENTAÇÃO**

**O Ciclo de Investigações PPGAV é um evento organizado pelos discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, e alcançou em 2017 sua décima segunda edição. Aberto à participação de pesquisadores de outras Instituições de Ensino Superior (IES), o Ciclo tem como objetivo a divulgação, o compartilhamento e a discussão da produção acadêmica atual, desenvolvida nas três linhas de pesquisa que compõem o programa: Ensino das Artes Visuais, Processos Artísticos Contemporâneos e Teoria e História das Artes Visuais.**

**Em continuidade às edições anteriores, o XII Ciclo de Investigações PPGAV propôs em seu programa Conferências, Mesas de Debates, das quais participaram pesquisadores, educadores e artistas convidados, além das sessões de Comunicações de Artigos, realizadas por discentes e egressos do PPGAV-UDESC e de outras IES. Como atividades paralelas estão planejadas as Comunicações de Ensaaios Visuais, Exposições e Oficinas.**

**Com esse caráter acadêmico plural, de divulgação e discussão de pesquisas em Artes Visuais, reafirmamos o desejo desse Programa de abarcar em suas atividades e linhas, uma diversidade de investigações que possam contribuir para a construção de múltiplos conhecimentos em Artes Visuais e áreas afins.**

**Comissão organizadora**

# ÁGORA

**XII CICLO DE INVESTIGAÇÕES EM ARTES VISUAIS**

**Artigos**

**Linha de Ensino das Artes Visuais**

## **A CULTURA DOS POVOS PRÉ-COLOMBIANOS E O CAMPO CONTEMPORÂNEO DA EDUCAÇÃO E DA ARTE: PRODUZINDO SENTIDOS E CANTANDO EXPERIÊNCIAS**

Ana Paula Greine<sup>1</sup>  
Marilda Oliveira de Oliveira<sup>2</sup>

### **RESUMO**

Este artigo tem a intenção de discorrer sobre a experiência docente vivenciada durante o percurso da disciplina de Estágio Curricular Supervisionado III do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) articulada às interlocuções sobre a cultura dos povos pré-colombianos e o circuito contemporâneo da educação e da arte, além de trazer para a discussão as ressonâncias, as percepções e produções de sentidos ocorridas durante este processo de ensino e pesquisa.

**Palavras-chave:** Cultura dos povos pré-colombianos. Artes visuais. Ensino. Experiência. Produção de sentidos.

### **Produzindo sentidos: uma teia de possibilidades**

As estradas incas me estremecem. Essas estradas me instigam a pensar nas adaptações que eram necessárias conforme as condições do terreno: nos desertos, pântanos, locais povoados e especialmente nos alcantilados Andes, onde as ravinas eram cruzadas por meio de pontes pênseis. Durante mais da metade de minha graduação adentrada em território pré-colombiano, fazendo uso de seus relicários intencionando pensá-los em vias de atualizações e perambulando entre sentidos, arte, docência, escrita e vida, motivei-me a construir minhas estradas à maneira inca: progressivamente ia me encontrando em percurso, atravessando meus próprios desfiladeiros, mesmo quando me falavam sobre caminhos intransponíveis.

Esta pesquisa ainda busca travar outros desfiladeiros: (re)criar outros discursos para os objetos de estudo e os posicionar em outros lugares dotados de outras práticas sociais (FONSECA, et. al. 2006). Minhas ações pedagógicas questionam: que sentidos são possíveis de serem produzidos a partir de dois campos tangenciados – a cultura dos povos pré-colombianos e o circuito contemporâneo da educação e arte? Meus planos de aula desafiam a estudar e pensar junto aos estudantes no ensino das artes visuais a cultura dos povos pré-colombianos entrelaçado ao circuito contemporâneo da educação e arte: as interlocuções, contaminações e atualizações possíveis neste preâmbulo. Meu percorrer por estradas que muitas vezes são desconhecidas ainda quer mais: pede permissão para transformar-se em

---

<sup>1</sup> Graduanda em Artes Visuais pela UFSM.

<sup>2</sup> Professora Associada do Departamento de Metodologia do Ensino, do Centro de Educação, da Universidade Federal de Santa Maria, atua na Graduação nos Cursos de Licenciatura em Artes Visuais. Professora credenciada no Programa de Pós-Graduação em Educação, Mestrado e Doutorado (PPGE/CE/UFSM), na Linha de Pesquisa LP4: Educação e Artes.

alguém que não seja aquele que já é (CHARRÉU; OLIVEIRA, 2015). Provisórios são os pontos de estabilidade que encontro nessa teia de possibilidades.

Esta provisoriedade vai ao encontro dos atravessamentos, dos contágios, das proliferações que compõem e que tecem sentidos no cruzamento entre a cultura dos povos pré-colombianos, as experiências docentes, entre arte e vida. Na licenciatura em artes visuais, uma pesquisa voltada ao campo da arte e da educação, agenciando ações pedagógicas, planos de aula, levantamento de obras/produções artísticas, atualizações dessas produções pré-colombianas entrelaçadas à arte, à visualidades e experiências no campo escolar. Na vida do dia-a-dia, coexistência, contaminação. Meu universo pré-colombiano de agora que não tem mais a estrutura linear e cronológica, mas que borra as próprias aspirações fronteiriças e produz amálgamas que se entrelaçam, se permeiam, se fluem: ele já produz tremores (LARROSA, 2014).

É devido à confluência e ‘coexistência de tempos’ (PELBART, 2010) que busco produzir fugas. Fugas que vazam, que invencionam, que variam infinitamente. Penso a coexistência de tempos de maneira não mais como linha, mas como emaranhado. Uma massa de intensidades que conserva passados na duração de um presente e que toma de empréstimo os fluxos de vida de outros povos para produzir novos arranjos, combinações e propagações. A possibilidade de pensar outra forma de temporalidade para minha pesquisa, para a arte e para a educação acolhe a ideia de ganhar sentidos e vida nesses interstícios de tempos e produzir tensionamentos em mundos distintos e tempos diferentes do nosso. Comungo com a teoria de Pelbart (2010) quando diz que o que para um é passado, para o outro é presente e para um terceiro é futuro, mesmo se tratando do mesmo acontecimento. E dessa maneira prolifero e pluralizo o mundo e modo de vida pré-colombianos em tempo presente, em lençóis e camadas que se reinventam, se modelam, se dilatam e se tramam.

É com o propósito de produzir tremores que intenciono produzir sentidos. É escolhendo estudar um ‘modo de existência’ (MANSANO, 2009) possível que me questiono: Quais traços da cultura pré-colombiana ainda persistem hoje? De que maneira somos interpelados e atravessados por esses traços? Como fomos nos produzindo nesses atravessamentos? Que construções de sentidos compuseram-se neste cruzamento? Quando as fronteiras são borradas, o que se produz com contaminação desses traços? Emaranhada nessa teia, despertei um fascínio: assim fui tomada pelo modo de vida maia, inca e asteca.

**Fôlegos: por uma experiência que canta**

Por quantas dúvidas é composto um professor? Tenho rabiscado essa questão em meu diário de aula. Por quantas incertezas somos tomados em cada ação pedagógica escolhida? Quantos desafios enfileiram-se quando a tentativa é ‘descondicionar’ (SIQUEIRA, 2015), é produzir ‘resistências’ (CORRÊA; PREVE, 2011) e ‘linhas de fuga’ (DELEUZE & GUATTARI, 2004)? Diversas vezes, as referências, os repertórios e as maneiras de pensar e produzir são as mesmas. Acaba-se caindo em condicionamentos, assunto muito problematizado em nossos encontros do estágio, principalmente quando entramos em contato com o artigo de Siqueira (2015). As linhagens de fábricas são imagens utilizadas por esse autor para dar corpo a sua teoria de que nossas experimentações na escola são condicionadas – pelos mesmos horários, tempos, pensamentos, técnicas e lugares – fazendo com que as situações de aprendizagem sigam uma espécie de linha de produção. Como vazar pelo que já está definido, dado, estipulado? Por que meios descondicionamos práticas e teorias estabelecidas?

Talvez manter-se dentro desses espaços que já estão repletos de condicionamentos seja justamente a nossa saída. Ficar para sair. E resistir, tal como sugerem Correa e Preve (2004). Resistir para oportunizar mais invenção, mais fugas que transbordam do corriqueiro e habitual. Procurar propor diferenças no espaço em que estamos, no assunto que trabalhamos e na maneira que pensamos. Tensionar, torcer. Tramando textos, imagens, poesia, filmes, animações e arte, por diversas vezes conseguimos, em nossas aulas, produzir para além do que já estava dado. Por diversas vezes, compomos relações com objetos inusitados e nos deparamos com algo que antes não havíamos pensado.

Muitas dessas problemáticas que discutimos nas disciplinas dos Estágios Curriculares Supervisionados do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, nos desconcertam, nos provocam a sair dos espaços que já estão confortáveis, de nossos nichos de segurança. E muitos outros questionamentos ecoam, pois não têm resposta definitiva. Trabalhar com as artes visuais, a educação e a cultura dos povos pré-colombianos tem sido uma experiência docente desafiadora.

Como esses assuntos se contaminam? Quais as possibilidades de atualizações de produções pré-colombianas junto à contemporaneidade? Como invencionar desdobramentos da produção de arte pré-colombiana em artefatos/produtos/visualidades/obras que acontecem agora? Como potencializar o modo de vida desses povos em contingências de modos de vida contemporâneos? Como pesquisar sobre culturas sem ressaltá-la como exemplo de opressão,



de genealogia pura ou de resgate cultural? Como colocar esse estudo em movimento articulado e atualizado na vida cotidiana? Por quais maneiras possibilitar construir sentidos nesses preâmbulos, nessas tangências de estudos, nesses intercâmbios culturais, nesses ágoras de espaços tempos? Como agenciar para que um modo de vida não seja condicionante, mas que dispare uma problematização sobre o modo pelo qual vivemos? De que forma possibilitar a interpelação de outros modos de vida em nosso modo? Como tramar pedaços de passados ao presente, que por sua vez respinga no futuro de nossas pesquisas e ações metodológicas?

Temos pensado que é por não encontrarmos essas respostas que somos incitados a nos movimentar, a abrir território de passagem para que nossas sensações deixem vestígios em nossas falas, a deixarmo-nos interceptar pelos afetos que o ambiente de sala de aula clama, a contaminarmos pelas atmosferas circundantes, a amputar nossos planos de aula, apesar das dores que uma amputação pode trazer. Acredito que desta forma estamos dialogando com arte, quando a experiência nos coloca em aproximação com nossas percepções frente à vida. Quando a experiência não te dá as respostas, mas canta, como sugere Larrosa (2014).

Percebi, durante esse processo de experiência docente, que certos planos de aula pedem adaptações incisivas, dependendo da turma com a qual se está trabalhando. Esta constatação tem me rendido muitos aprendizados, tendo em vista minhas futuras ações pedagógicas: cada turma é singular, cada estudante é um universo repleto de anseios e cada escola possui suas próprias atmosferas e especificidades. Quando discutia em minhas disciplinas pedagógicas com meus colegas que a diferença é que é rica e prolífera, ainda não havia compreendido a eloquência vivencial desse discurso. Devido a isso, essa proposta de trabalhar com a produção de sentidos e atualizações com os estudantes, acaba por me ensinar aprendizados sobre fluxos, flexibilidades e outras movimentações necessárias para cada espaço e pessoas com quem me encontro. Cada local, atmosfera, pessoa é singular, e é essa singularidade que entoa cantos de beleza, de fecundidade.

Esses aprendizados que estou vislumbrando, me auxiliam a pensar e operar em aula o conceito de ‘modos de existência’ (MANSANO, 2009) dos povos pré-colombianos, investigando, conforme a autora, a possibilidade desse modo de vida pedir passagem em nossos dias para potencializar outros modos de existência, que por sua vez podem circular em nosso meio social, em nossos espaços educativos e de arte. Dentre tantos modos de vida possíveis, cada modo de existência maia, inca e asteca possui suas distinções características, como cada escola; suas singularidades, como cada turma, e um universo rico, como cada estudante.

Trabalhei, durante esse processo com os estudantes, em uma proposta de criar mapas de afetos com os estudos das produções pré-colombianas e os desdobramentos/atualizações dessas produções em visualidades/obras de arte contemporâneas. Essa proposta se desenvolveu de forma lenta e processual com a turma trabalhada. A dificuldade de os estudantes escolherem por si mesmos as produções visuais que lhes agradam ou lhes fazem sentido, é evidente. Por isso, em nossos encontros, ocorreu uma abertura para que eles fizessem suas escolhas de maneira que produzissem sentidos para eles, respeitando seus ritmos e também me adaptando a eles.

Durante um dos encontros que propus a criação dos mapas de afetos, os estudantes não estavam atentos às imagens de obras de arte contemporâneas que lancei com a intenção de promover um diálogo com o modo de vida dos povos pré-colombianos. Apesar da explicação e dos fôlegos que tomava para que alguns sentidos pudessem ser produzidos, a turma aparentemente não respondia. Porém, em uma dessas imagens, alguns estudantes mudaram suas feições: a obra *Cruzeiro do Sul*, de Cildo Meireles, de 1969. O estranhamento ocorreu, pois, eles não conseguiram visualizar a obra na imagem, mas somente a sala de exposição em que ela se encontrava. Naquele momento a configuração da aula já se fez outra. Percebi o quanto algumas atmosferas se interceptam devido à potência de uma imagem e do que ela pode gerar: intrigamentos, discussões, problematizações, perguntas. Naquele momento, dei um salve à Tupã, à Cildo Meireles e àqueles nove milímetros de carvalho e pinho – madeira sagradas dos Tupis – que acabavam de construir outros sentidos à aula.

Conversamos sobre algumas questões que a obra levantava: um cubozinho de madeira de nove milímetros com uma seção de pinho e de carvalho em contraste com uma gigantesca sala, diretamente colocado no chão, de modo quase imperceptível, fazendo com que o próprio espaço da galeria potencializasse o seu tamanho. A obra disparava também a noção de alegorias e símbolos dos indígenas, denunciando a simplificação feita pelos missionários à cosmogonia Tupi. Foi esse pequeno cubo - que já em seu título questiona sobre inversão de escalas, já que se trata da menor constelação, de um sistema de navegação e está presente na bandeira nacional- que possibilitou um rearranjo nas escalas de potência do nosso momento, espaço e atmosfera de aula.

Com o desenrolar dos trabalhos, os estudantes foram escolhendo seus objetos de pesquisa: algum tema, linguagem ou artefato pré-colombiano que lhes chamasse atenção. A ideia era que os estudantes pesquisassem sobre esse assunto e encontrassem imagens que dialogassem com a materialidade que estavam estudando. Diversos assuntos foram

pesquisados: ourivesaria inca, sacrifícios maias, artesanato inca, agricultura asteca, pintura corporal maia, arte têxtil inca, religião maia, máscaras astecas, cerâmica inca.

Com essa oportunidade de estudos, fui percebendo que os estudantes estavam adentrando em um universo muito diferente de seus trabalhos artísticos frequentes. A carência deles em relação ao uso da tecnologia no laboratório de informática e com conceitos e palavras que são corriqueiras, era muito notável. Linguagens como cerâmica, arte têxtil e ourivesaria eram-lhes desconhecidas. Por diversas vezes tive que explicar de outras maneiras o que estava propondo a eles. Outras vezes tive que lhes dar exemplos práticos, de coisas que possuíam em casa para ampliar a compreensão.

Em uma dessas situações, tive que fazer a diferenciação de objeto ornamental para um objeto utilitário, a um dos estudantes que estudava a ourivesaria inca, e que havia pesquisado sobre as características dessas produções. Meus exemplos com objetos usuais que são encontrados dentro de casa como copo, escova de dentes e cama o auxiliaram a fazer a diferenciação desses tipos de objetos. No final da aula, o estudante disse-me que agora nunca mais iria esquecer essa palavra nova que tinha aprendido: ornamental.

Na etapa da produção do mapa de afetos que a intenção era buscar obras de arte contemporânea que atualizasse o assunto ou a produção pré-colombiana escolhida pelos estudantes, encontramos preciosidades. Wanderley Lopes com sua série *Tudo que Reluz é Ouro*, de 2014, foi um dos artistas escolhido pelo estudante que pesquisava ourivesaria inca. Pesquisamos também com o estudante obras de outros artistas que trabalham com minerais e pedras preciosas: Damien Hirst, Alyson Mowat e Hubert Duprats. Na pesquisa sobre arte têxtil inca descobrimos Heirique Viviane, com padronagens geométricas instaladas em grades; no artesanato inca encontramos o trabalho que a artista Juliana Helcer desenvolve em pratos, elaborando neles diários. Na investigação sobre pintura corporal maia, estudamos sobre Body Art, um conceito novo apresentado aos estudantes.

Houve uma estudante que fez uma escolha inusitada para movimentar seu mapa de afetos, a agricultura asteca e seu sistema de chinampas – jardins flutuantes feitos com armações de vime trançado, perfumosos, floreados e frutíferos. Como não se tratava de uma linguagem artística como os demais artefatos produzidos pelos povos pré-colombianos escolhidos pelos estudantes, começamos a nos questionar como produziríamos sentidos entre esse assunto, entrelaçando-o com as artes visuais. As imagens desses jardins astecas instigaram-nos a pensar que eles poderiam ser semelhantes à imensas instalações ao ar livre, o que nos levou a outra dobra: a Land Art.

Os astecas construíram, com esse sistema de chinampas, em 1325, a Cidade de Tenochtitlán. O local era uma pequena ilha desabitada, um terreno que não era próprio à moradia, entre os pântanos do Lago Texcoco. Com a tamanha capacidade engenhosa desse povo, os jardins proporcionaram a eles moradia, comida e apreço estético. Na época, os próprios espanhóis chamaram a cidade de “Veneza das Américas”. Hoje, Tenochtitlán é a Cidade do México, capital do país. Seus vizinhos peruanos, o povo nasca, também criou obras de engenharia em terrenos ‘inabitáveis’ – platôs desertos acima de suas povoações irrigadas - as enigmáticas linhas de nasca, enormes figuras geométricas que eram feitas retirando a delgada camada de cascalho escuro do solo.

Todas essas relações nos auxiliaram a produzir sentidos e confluências com as artes visuais e suas especificidades. Encontramos diversos artistas que voltam suas pesquisas ao ambiente e à natureza, interferindo nela e sendo recíprocos a essa interferência: Jim Denavam, Nils Udo, Robert Smithson, Simon Beck, Walter Masson, Cornelia Konrads, Andrew Goldsworthy, Mikael Hansen, Sylvain Meyer. Além disso, essas relações que são possíveis de entrelaçarem-se, contaminarem-se e coexistirem comungam com o pensamento de Pelbart (2010), de que o tempo contém uma infinidade de mundos, e que podemos afirmar num mesmo mundo todos os mundos possíveis.

### **Engrenagens de sentidos: outra geografia por onde transitar**

A relação que os povos pré-colombianos estabeleciam com a natureza era outra. Nessa relação havia arte e havia vida e a arte e a vida se confundiam: as exaltações aos seus deuses da natureza demandavam adornos com pedras preciosas e pinturas corporais; requintadas cerâmicas e objetos de ouro para as cerimônias; roupas confeccionadas com detalhes e símbolos que falavam sobre seu modo de vida. Suas vivências eram pintadas em enormes murais coloridos, narrando visualmente as mensagens que vinham dos céus e dos astros. Seus minerais eram-lhes preciosos em todos os sentidos: com eles produziam desde dentes – costume estético maia – joias, objetos, tecidos, faziam cirurgias com placas de ouro, ferramentas de guerra e permuta comercial. De suas árvores produziram papel que originou documentos históricos e valiosos como os Códex; de seu terreno natural construíram templos magníficos, estruturas arquitetônicas exuberantes e jardins que flutuavam.

O modo de vida pré-colombiano era repleto de estética do cotidiano, era sensível aos movimentos que a vida faz, era uma constelação de inventos. Foram com essas engrenagens de sentidos que busquei trabalhar nessa experiência de ensino e pesquisa: uma proposta de

artes visuais que não se divorcia da vida, mas que com ela é aprendiz, é inventora, é articuladora de sentidos e que questiona: não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? (FOUCAULT, 1995).

Nas apresentações dos estudantes de seus mapas, levantamos questões sobre a pesquisa que tinham desenvolvido e os sentidos e relações dessa pesquisa com as vivências atuais deles: o que era precioso para o estudante que escolheu estudar ourivesaria inca; quais os símbolos que as estudantes iriam compor em uma peça cerâmica ou uma peça têxtil que falam de si; o que pensam sobre os presságios passados que os povos pré-colombianos tinham da morte, os estudantes que trabalharam com o tema de sacrifícios humanos.

Essas perguntas ficavam no ar, quase sempre sem respostas, como aquelas que elaborei no início deste artigo. Mas o olhar deles para aquelas imagens que haviam selecionado, aquele olhar silencioso, com uma espécie de força clandestina que ali se instaurava, já me bastava. Eu sabia que aquele também era o meu olhar frente aos meus questionamentos e dúvidas, que eles estavam procurando produzir seus próprios sentidos, enquanto as perguntas que muitas vezes não encontramos respostas, por audácia própria, fazem seu ritual de canto e ressonância.

## Referências

CHARRÉU, Leonardo; OLIVEIRA, Marilda de. Sobre ensinar e aprender e sobre aprender e ensinar no campo das visualidades contemporâneas. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs). **Educação da cultura visual: aprender...pesquisar...ensinar...** Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015. Pp. 191-209.

CORRÊA, Guilherme Carlos; PREVE, Ana Maria Hoepers. **A educação e a maquinaria escolar**. REU, Sorocaba, SP, v. 37, n. 2, p. 181-202, dez. 2011.

DELEUZE & GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed 34, 2004.

FONSECA, Tânia. KIRST, Patrícia. OLIVEIRA, Andreia. D'AVILA, Maria.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 253- 278.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

MANSANO, Sonia Regina Vergas. Sujeito, Subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, 8(2). 2009. Disponível em: <http://www2new.assis.unesp.br/index.php/revista/article/viewFile/139/172> Acesso em: 10 ago. de 2017.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva 2010.

SIQUEIRA, Juliano. Krishnamurti e a educação. In: OLIVEIRA, Marilda de (Org). **Arte, Educação e Cultura**. 2. Ed. ver. E ampl. – Santa Maria: Ed da UFSM, 2015. Pp. 133-164.

## **[A]BORDANDO [SOBRE] O TEMPO E A HISTÓRIA DA ARTE: DE-FORMANDO CURRÍCULOS**

Carin Cristina Dahmer<sup>3</sup>

Marilda Oliveira de Oliveira<sup>4</sup>

### **RESUMO**

Neste artigo pretende-se abordar o tempo entrelaçado a história da arte, como potência para de-formar o currículo em artes. Neste sentido, articula-se os conceitos de entre-tempo, a partir Deleuze e Guattari (2005); por um currículo atravessado pela de-formação, como aponta Silva (2004); e as apropriações elencadas por Argan (2006), Archer (2012) e Chiarelli (2002). Para tanto, a metodologia que perpassa a escrita se apresenta através da cartografia dos percursos docentes, sobre um currículo em artes e sobre as experimentações nos espaços educativos. Assim, percebeu-se a produção de outros sentidos para as imagens da história da arte ao relacionarmos o passado a um presente e suas possíveis invenções.

**Palavras-chave:** Tempo. História da arte. Currículo.

### **Nos entre-tempos da história da arte**

O tempo permeia os espaços educativos, seja pelos sinais nas trocas das disciplinas, seja pelo que procuramos como professores dar conta em uma aula. Porém, o tempo ao qual procuro me aproximar neste artigo, diz respeito ao que tende a atravessar uma aula de artes, por um conteúdo que em muitos momentos perpassa a constituição de um plano de aula, ou mesmo de um currículo, através da história da arte. Abordo o tempo que se enlaça na história da arte, muitas vezes apresentado como narração factual do passado, proponho que ele possa coexistir, entre um passado, presente e futuro, ao perpassar um entre-tempo, a partir de Deleuze e Guattari (2005), ao se apresentar sem uma ordem sucessória ou por simples cronologia.

Ao abordar as relações entre a história e a arte, atravessadas pelo tempo, me coloco não como contrária à sua função de compreender o passado, pensar sobre o presente, e objetivando perspectivas futuras. Percebo que a arte também realiza esse movimento em um âmbito diferente. Não nego a importância desta narrativa e do posicionamento de quem analisa os processos históricos. Apenas aceito o desafio de pensar sobre esses processos, no âmbito da arte e dos embates estéticos, mas com um outro olhar para a história da arte. Afinal, se “atrás de toda a verdade existe uma proliferação de enganos” (CHEREM, 2009, p. 144), na

---

<sup>3</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação pela UFSM.

<sup>4</sup> Doutora em História, Geografia e História da Arte pela Universidade de Barcelona.



arte estes enganos se tornam proliferação de possibilidades.

A partir da vontade de entender como se pode trabalhar com a temática da história da arte, sem cair apenas nas rememorações, na narração factual, na apreciação da obra de arte, análise formal e estilística e na compreensão de contextos biográficos, é que inicio este artigo lançando um outro olhar sobre o tempo e sobre a história da arte, problematizando esse outro olhar a partir das apropriações que fazemos destas imagens do passado, ao produzir junto delas outros sentidos.

Deste modo, articulei esta composição aos processos artísticos das apropriações, que possibilitam abordar a história da arte como uma potência, para problematizar nosso presente e nossas relações entre a docência e o currículo. Estas imagens relacionadas entre a história da arte e o presente tornam-se escombros, experienciadas durante a docência como campo de formação, abrindo espaço para outras invenções. Diante disso, deparo-me, no campo educativo, com a dificuldade de produzir desvios no currículo escolar, no que diz respeito às artes visuais e à história da arte.

Assim, abordo a apropriação como conceito elencado por Archer (2012) a fim de pensar a pós-modernidade e a arte, a partir do posicionamento da não-originalidade e não-autoria. Trabalho também com Argan (2006), o qual propõe a incorporação de elementos às obras de arte, a partir dos primeiros movimentos do século XX. Este processo se estabelece pela multiplicidade, pois permite que inúmeras apropriações sejam realizadas por artistas, ou neste caso, por professores diante de seus currículos. As apropriações propõem a justaposição de elementos variados, como as imagens e objetos do uso cotidiano, deslocando-os de seu habitual espaço, movimentando-os a partir de invenções e experimentações, a fim de produzir sentidos singulares e outras composições.

Ao trabalhar com as apropriações curriculares, procuro abordá-las como um espaço de invenção, o qual permite movimentos, como incorporações, fugas e retiradas. No campo educacional, também precisamos fazer movimentarem-se os territórios curriculares, pela coexistência dos tempos na história da arte. Retirar-lhes conteúdos, agregar-lhes desejos e possibilidades, quebrar palavras, forçar-lhes o pensamento em direção a caminhos incertos, que não estão dados, traçar-lhes outros percursos, construindo, assim, mapas possíveis na educação das artes visuais.

Neste sentido, Silva (2004) apresenta a proposta de uma educação de-formadora, a qual visa à desorganização do organismo currículo, de seus conhecimentos e de suas verdades, no sentido de não adentrar a padronização do pensar e aprender, mas a multiplicidade de modos de ser estudante e docente. A constituição do currículo escolar pode



dar-se de diversas maneiras; o currículo no qual me debrucei, quando docente de uma escola de ensino fundamental, foi composto por muitas mãos. Cada professora de artes acrescentou nesse texto suas intenções, seus desejos e suas intensidades.

Para tanto, opero a pesquisa a partir da abordagem da cartografia de Deleuze e Guattari (2011), a qual apropriada por outros autores, principalmente por Rolnik (2006), tornou-se um método produtivo para o campo da educação. Neste sentido, não há procedimentos ou métodos que orientam a pesquisa em direção a um resultado específico. A pesquisa foi delineada como uma experimentação, construída no processo entre pesquisadora, corpos, vidas, encontros, desvios e paradas, articulando, dessa forma, a cartografia aos territórios educacionais, relacionando as intensidades e desejos que movimentam o currículo e a história da arte, entre suas totalizações e fugas, entre professora e estudantes.

### **Apropriações [sobre] o currículo e o tempo**

A docência em artes se vê atravessada por inúmeros conteúdos e planejamentos escolares, o que inclui muitas vezes abordar alguns temas da história da arte. Assim, este artigo procura problematizar a história da arte que se apresenta como distante e morta, pertencente a um passado deste presente que já se foi. Ao relacionar a história da arte a um tempo não sucessivo e não-cronológico, podemos operar uma experimentação no campo educacional, ao articular a invenção de uma outra história da arte, que se produz por fissuras, desvios, no tempo, que podem perpassar a experiência entre estudantes e as imagens da história da arte.

Percebo a história da arte e o tempo, a partir de suas potencialidades para abordar sua invenção, deslocando-o de uma mera narração factual do passado, e enlaçando os tempos, entre-tempos, como apontam Deleuze e Guattari (2005), em um passado, futuro e presente, por processo de coexistência de tempos. Estes entre-tempos se referem não ao tempo linear e cronológico, mas aos tempos e fragmentos que nos orbitam, como as imagens do passado, que tendem por determinados movimentos encontrar brechas e irromper no presente. Este movimento traz composições singulares, de um presente que não passa, pela suspensão do tempo e da sua passagem, onde perambulam os errantes, nômades, e onde toda repetição difere por seus outros sentidos sempre variantes, que se produzem nas relações entre sujeitos e nas contingências do encontro.

Pode a história da arte servir como sopro para a canoa deste currículo de-formado? O que pode dar vida a este passado, que já se diz morto? A vida que pulsa e movimenta os desejos nos territórios curriculares, a vida de quem habita este currículo - afirma Silva (2002) - pode dar impulso, salto e potência para a história da arte. Percebo que explorar essa temática perpassa à ideia de que a história pode se relacionar com o presente, operando para além de seu passado, através de uma perspectiva de coexistência destes tempos, a partir da qual podemos produzir sentidos contemporâneos às imagens da história da arte.

Apropriações, imagens bordadas do passado, linhas que tecem relações entre o passado e o presente, produzindo sobreposições de tempos. Para isso, opero estas imagens como lâminas sobrepostas de temporalidades diferentes, as quais compõem outra imagem, da maneira como faz o artista paulistano Albano Afonso. O artista realiza experimentações com as obras de alguns mestres da pintura, como El Greco, Goya, Rubens, Velásquez, Rembrandt, entre outros. Seu trabalho consiste em perfurar repetidamente as reproduções, em fotografias das pinturas com círculos vazados pela superfície da obra, revelando, assim, partes de outra imagem posta em um segundo plano. Essa sobreposição possibilita rever o instituído através de um ângulo diferente, pois impõe fraturas e a travessia de outros elementos, produzindo inusitadas composições ou apropriações diante de uma imagem da história da arte.

Segundo Cherem (2009), as imagens do passado afetam o presente quando atuam como vibrações. Nas obras produzidas por Albano Afonso, o passado é justaposto ao presente, articulando tempos coexistentes em suas aberturas. Sua potência para produzir outros sentidos no presente encontra-se nestas rupturas e lapsos, entre esquecimentos e recolhas. Ao abordar a história da arte, percebo o que se justapõe e incorpora nesta imagem composta, “vestígios e sintomas partilhados” (CHEREM, 2009, p. 136), persistências, cintilâncias e coexistências. Para Reis (2011), nas obras em que Afonso aproxima-se da história da arte, há a criação de pinturas-fotografias, através do jogo de luz e de espelhos, por camadas a serem desveladas pelo espectador. Ao unir o passado ao presente, há a desencarnação de algumas obras de grandes mestres da história da arte. Essas fissuras entre a luz e o tempo habitam o momento da intemporalidade, segundo Barro (2011), no qual o presente marca sua existência perante este passado, como a experiência de adentrar em um tempo de coexistência.

O conceito de apropriação tece a pesquisa como uma categoria que opera o currículo, como um processo de criação de seus bordados e colagens alinhavados pela história da arte. Assim, aproximo-me desse conceito, primeiramente através dos movimentos artísticos do século XX. Segundo Argan (2006), é possível perceber que nesse período de transição dos

movimentos artísticos, em que a representação não é mais o foco das produções, há a ampliação do escopo de processos e técnicas que envolveram seu feitiço. A estruturação da obra de arte se baseia não mais na representação, mas sim na forma, na união entre objeto e espaço. Será com o Cubismo, através de Picasso e Braque, que teremos os primeiros relances desse procedimento de apropriação, no qual a forma se sobressai pela tela, sob utilização de materiais e técnicas não usuais na arte. Esses materiais considerados refugos, ou que pertenciam ao uso cotidiano, agora adentram no espaço da arte - daí a colagem de cartas, tecidos, caracteres tipográficos, recortes variados, areia, reboco, etc; uma grande variedade de objetos e imagens passam a fazer parte do campo da criação da obra de arte. A apropriação como procedimento artístico se baseia na seleção de objetos e imagens, de obras de arte ou não, que passam a compor entre si uma outra obra.

As apropriações assumem um caráter de invenção a partir de inúmeros elementos recolhidos do mundo da existência, assim como da própria existência de quem cria, artista-professora, a qual, diante do currículo escolar, alinhava a história da arte atravessada de bordados, justapondo, acumulando ao passado dessas imagens as percepções com as quais tramamos o currículo. A história da arte narrada nestas linhas diz respeito à história da arte ocidental hegemônica, dos movimentos artísticos que encontramos nos livros. Porém, olhamo-nas através de lentes que incorporam outras relações em seus quadros, esculturas e gravuras. Experimentei a história da arte operada pelas apropriações, pela incorporação de elementos que produzem nessas imagens outros sentidos.

Dessa forma, relacionei as apropriações como ação de recolha, a coleta de breves memórias e pequenos testemunhos de diferentes tempos. Percebendo que o tempo narrado e vivido das imagens e objetos selecionados se atravessam e coexistem, um tempo da funcionalidade até seu descarte, e a recolha do que considere precioso durante o percurso da existência. Este tempo perpassa o passado, sua utilização, e o presente da invenção de novos sentidos ao justapor sobre o currículo os elementos recolhidos. A coexistência destes tempos enlaçam aqui a própria percepção da história da arte, permeada de tempos diversos, da sobreposição de elementos, do que já foi dito e pensado, do que digo e penso, de uma obra, de um currículo. Percebo a história da arte pelas suas contradições, pelos seus atravessamentos com o presente; estas são experiências que potencializam um respiro a esse passado, oferecendo-lhe movimento diante da rígida linearidade imposta no seu ensino.

Para operar o bordado entre o currículo e a história da arte, as apropriações incorporam elementos do presente neste passado e nesta organização, compondo outros percursos e confundido fronteiras sobre o currículo e a coexistência de tempos. Para adentrar

no território do currículo e do tempo pelas suas fissuras, sobreponho o conhecimento da história da arte, incorporo o presente, teço apropriações por entre essas imagens consolidadas. Ao abordar o barroco e seus grandes mestres, a sua ênfase se evidenciou na religiosidade do movimento artístico. As inúmeras imagens de santos da igreja católica, sua relação com a narrativa religiosa, carregada de dramaticidade e obscuridade, potencializaram um diálogo entre as crenças que perpassavam pelos estudantes, entre diferentes objetos e imagens os quais hoje provocam alguma adoração, seja de cunho religioso ou não. Tensionar a história da arte sobrepondo o presente, e com isso incorporar os desejos, sensações e vontades que permeiam os estudantes – assim configura-se a movimentação das apropriações, operando entre os relicários que foram construídos contemporaneamente entre os adolescentes, seus ídolos, amores e intensidades.

Assim, ao apresentar as apropriações para bordar o currículo, faço deste movimento uma possibilidade para desenterrar raízes da arte barroca, cavar tocas, traçar linhas e saltá-las, entre pequenas recolhas e relicários juvenis. Este processo é potente ao propor que dentro, [sobre] o currículo, [sobre] o tempo e os conteúdos da história da arte, ou das visualidades que experienciamos ao lado dos estudantes, surjam outros caminhos ou linhas para a educação das artes visuais. Esta cartografia é bordada no currículo-apropriação-história-da-arte-de-formação, em que por vezes a linha escapa do olho da agulha, desfazendo-se em fiapos, daí percorrendo seus próprios desvios, vazando por igarapés.

Há muitas maneiras de operarmos o currículo, construindo estratégias para os planejamentos e os modos de estar docente que os contém: criar uma história da arte, a partir da arte rupestre, dialogando com um outro registro, mais contemporâneo e familiar aos estudantes, como o grafite; optar, ainda, por um desenho sem os grafismos do lápis, mas construído sob forma de uma história em quadrinhos. Abordo a história da arte, portanto, buscando outras relações entre conteúdos, estudantes e docente, e dessa forma, percorro o currículo através das apropriações.

Assim, cabe perguntar, como é possível relacionar as imagens da história da arte por uma docência bordada por apropriação? Uma possível resposta para tal indagação envolve a construção de relações, [sobre]-dentro dos currículos e dos conteúdos- capazes de fazer vazar outras invenções. Resta indagar, por fim, o que pode uma pesquisa que vaza os currículos por apropriação?

São muitas as possibilidades de ação de tal pesquisa. Ela pode, por exemplo, de-formar currículos; em coexistência desencarnada, pode bordar amarrações entre-tempos, e pode também fazê-lo na efemeridade da tinta, da experiência, da apropriação, do corpo e do

olhar vibrátil de uma pesquisadora-cartógrafa; pode sobrepor palavras e inventar escritas; pode negociar espaços de texto e formatar significados; ocasionalmente, pode inclusive traçar desvios ainda que, em outros momentos, o território se restrinja ao decalque e à grade curricular.

Abordar a história da arte como conteúdo em sala de aula é um desafio. Normalmente restritas à simples narração factual, biográfica ou compositiva, as relações entre imagens da história da arte e os estudantes não se apresentam normalmente como potentes para o processo de pensar e aprender, seja pela arte, seja pela história. Com o trânsito entre as linhas de vida, a cartografia se desenha e emaranha pelos territórios curriculares, adentrando a história da arte e bordando apropriações, incorporações e invenções. As possíveis linhas que percorro através desta história da arte, por tocas entre currículo e seus conteúdos, perpassam os assuntos das aulas - como a arte rupestre, a arte egípcia e os artistas viajantes no Brasil do século XIX. Estes conteúdos contidos nos currículos podem ser atravessados por desvios em seus planejamentos, através de um tempo coexistente. Penso este entre-tempo da história da arte como um tempo coexistente, agregando passado, presente e futuro, ao (des)construir os escombros das imagens da história da arte pela experiência contemporânea, atribuindo-lhe singulares composições.

Componho com as apropriações, a partir desta história da arte um processo de invenção com os estudantes, um fiapo, uma linha que articula multiplicidades, indicando muitos caminhos para o tema e feito por brechas e a vazar por linhas. Tal composição pode ser feita através do grafite e das suas relações com a arte rupestre, atravessando a pichação por linhas e fiapos, em processo de negociação entre currículos; pode dar-se, ainda, pela arte egípcia e as suas relações através de um desenho feito por labirintos, e não por lápis, ou pelo tópico dos artistas viajantes do século XIX, os quais deixaram registros de seus percursos, fomentando a exploração das relações que os estudantes tecem com os lugares que ocupam em suas vidas, pelos fragmentos de percursos fotográficos e seus atravessamentos. Estas linhas são alguns bordados de uma docência em artes, através de diferentes relações com o currículo e com a história da arte, a fim de encontrar outras maneiras de construir caminhos com o currículo, com a educação e com a vida.

Para compor sobre o currículo e o tempo, percorri algumas experiências docentes, percebi que determinadas palavras em um plano curricular necessitam de alguns desvios para que o processo de pensar e aprender seja potente aos estudantes. O conteúdo sobre a arte rupestre, pode ser tramado por apropriações, a partir do grafite, e a partir de artistas como Banksy e os Gêmeos. A experiência com a tinta colocada no muro articula-se de maneira

muito mais potente do que se apenas nos detivéssemos na arte rupestre. Os registros contemporâneos que se destacam nos muros dos centros urbanos dialogam com o currículo como espaços de de-formação de sujeitos. Ao abordar as pinturas nas cavernas, podemos discuti-las por apropriações ou não, dependendo da relação que estabelecermos com a história da arte e da relação deste conteúdo com o modo de estar docente, possibilitando a retomada de alguns desvios do currículo decalque. A arte como invenção e comunicação dos meios que nos produzem, e sua problematização, parece-me essenciais para um maior diálogo entre a arte e o currículo.

Esta experimentação compôs uma imagem em sobreposição de camadas temporais que saltam do muro, e dos vestígios de tinta escorrendo da parede da escola. Os entre-tempos são tensionados pela produção do trabalho, pelo processo das apropriações e pela ação do tempo e das intempéries da existência. A efemeridade do tempo e o seu desbotamento, irrompe no registro da coexistência do que passa e do que permanece, diante dos corpos que se agitam no pátio da escola. A tinta amarela logo apagou os sintomas de uma produção contemporânea sobre um conteúdo da história da arte; permanecem os sentidos que cada estudante criou ao marcar com o estêncil a parede da escola.

### **Nos escombros da história da arte**

Estas imagens são como lâminas de temporalidades diferentes sobrepostas, que compõem outra imagem, mas unindo o passado e o presente em uma recomposição, dessa forma aproximando estes tempos distantes, em um espaço-tempo deslocado da cronologia. São estes aspectos que problematizam as imagens em seu presente, sem fixarem-se unicamente no passado, e procurando perceber os *sintomas* que as imagens portam, bem como sua potência para problematizar a contemporaneidade. Este processo de aproximação dos tempos para abordar a história da arte toma a apropriação como possibilidade de atravessamento, permitindo a invenção de sentidos.

Esta história da arte nos convida a percorrer alguns desvios, sobre ela e o tempo, onde qualquer imagem pode ser potente para movimentar os estudantes a pensar sobre o presente. No entanto, este movimento se dá pela relação dos conteúdos com a história da arte e com o currículo, a qual parece, por vezes, constituir-se por uma aura de estranhamento. Falar em história da arte nas aulas de arte em uma escola de ensino fundamental, em alguns momentos exacerbou questionamentos por parte dos estudantes, no que tange à escrita ou ao ato de

pensar para então criar, inventar. O desafio se apresenta para a docência no sentido de tentar articular a invenção, não implicando na representação e no decalque. Neste sentido, tentar escapar destas representações de aulas de arte é em si uma apropriação que envolve o currículo, as suas brechas e pequenas resistências, de-formando um currículo em artes.

Com isso, encaro os currículos e as apropriações como possibilidades de [a]bordar a docência, a partir de suas singularidades, encontros e contingências, os quais lançam problematizações sobre as experiências educativas, e permitem-me inventar de-formações para mover-me entre o currículo e a história da arte. Assim, as apropriações do currículo são (re)invenções potentes para pensar sobre o presente, e permitindo construir um currículo a partir de suas e de-formações.

## Referências

ARCHER, M. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras: 2006.

BARRO, D. Albano Afonso. Fissuras na percepção. In: **Albano Afonso**. Santiago de Compostela: Dardo, 2011.

CHEREM, R. M. Imagem – acontecimento. In: **Linhas cruzadas: artes visuais em debate**. SILVA, M. C. R.; MAKOWIECKY, S. (orgs.). Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2009. p. 131-156.

CHIARELLI, T. Apropriação I Coleção I Justaposição. Catálogo: **apropriações I coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1, tradução de Ana Lucia de Oliveira, Aurelio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

REIS, P. A imagem impregnada de estados afetivos. In: **Albano Afonso**. Santiago de Compostela: Dardo, 2011.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SILVA, T. T. A arte do encontro e da composição: Spinoza + Currículo + Deleuze. **Educação & realidade**, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.27, n.2, p. 47-57, jul./dez. 2002. Disponível em:

<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25915/15184>. Acesso em: 23 mai. 2016.

SILVA, T. T. **A filosofia de Deleuze e o currículo**. Goiânia, Faculdade de Artes Visuais, 2004.



## ONDE ESTÁ A ARTE? DEAMBULAÇÕES E MEDIAÇÕES

Jésica Hencke<sup>5</sup>

Úrsula Rosa da Silva<sup>6</sup>

### RESUMO

O ensaio que ora se desdobra apresenta um recorte temporal que analisa vestígios do surgimento da intervenção urbana como um processo de constituição de espaços da arte. Propõe-se a pensar na potência deste estilo artístico em sua origem e o revigoramento que proporciona no agora, como agouro de uma prática pedagógica apta a promover a existência de experiências estéticas no alargamento das aulas de artes visuais, dentro do ensino formal. Destaca o conceito de mediação como fomento à arte propositiva. Explora de forma sutil a relação existente entre arte e cultura e finaliza sua reflexão ao apresentar um rol de espaços ocupados pela arte.

**Palavras chave:** Intervenção urbana. Mediação. Arte.

Arte...  
vida...  
As imagens causavam impressões contraditórias em meu imaginário infantil...  
Na telinha da TV dançavam as criações da Walt Disney,  
sobrepondo cores, formas, sons e contornos.  
Em meu mundo colecionava desenhos, papéis com marcas de grafite,  
organizados,  
sistemizados,  
empilhados,  
em duas velhas gavetas de um “criado mudo” sem pernas.  
Quando imersa nestes papéis o mundo “real” desaparecia a meu redor.  
Experimentava emoções: tristeza, rancor, solidão,  
alegria, desejo, vibração.  
Brincava com cores, formas, texturas, desenhava torturas!  
No papel, nas paredes, no chão de terra batida,  
com giz, lápis, pedras e gravetos,  
me aventurando pelo mundo da criação!

(HENCKE, Jésica, 2016)

Imagens, formas, cores, borrões, proposições.

Arte, linguagem, comunicação, imaginação, sensação e criações.

Arte e educação.

Encontros sensíveis.

Percepções!

Pássaros e meninos, borboletas e cores, voos e sobrevoos, abismos desconhecidos.

---

<sup>5</sup> Licenciada em Artes Visuais.

<sup>6</sup> Professora Associada na Universidade Federal de Pelotas, desde 1995. É professora do programa de Mestrado em Artes Visuais (UFPel), do qual é coordenadora adjunta, atuando na linha de Ensino da Arte e Educação Estética.

Sair sem medo, receios, inseguranças, desprender-se das grades, das amarras, das gaiolas, das prisões, libertar-se!

Intervir, ocupar outros espaços, rachaduras e ranhuras da cidade, criar fissuras à imaginação, propor inquietações e atravessamentos, percorrer sem pretensões.

Instigado pelo desafio de pensar onde está a arte do agora, inebriada pela presença febril do passado a ágora e sustentado por uma neblina do agouro que lança fumaças de um tempo futuro, a provocação que se coloca nesta escrita de forma objetiva é compreender as engrenagens do ensino de artes visuais na esfera fundamental, tornando-a um dispositivo que assume uma estratégia de relações e condiciona determinados saberes (AGAMBEN, 2009), à medida que tenciona romper com a técnica e promover experiências estéticas, ao permitir que os estudantes adentrem numa prática poético-artística no espaço escolar e vivenciem uma experiência de arte propositiva.

O conceito grego de ágora faz referência ao uso dos espaços públicos como possíveis articuladores do pensamento democrático, artístico, cultural, um lugar de encontro para discutir acerca da cidade. Ao fazer menção aos espaços da arte percebe-se que há campos distintos de articulação, formados pelos espaços de dentro: museus, galerias, jardins temáticos, teatros, locais renomados e constituídos como espaços para suporte e disseminação da arte; espaços de fora: parques e praças que sustentam em seu ventre esculturas, paredes, muros, viadutos repletos de grafites e, os espaços do agora, os locais de paragem onde artistas e não-artistas<sup>7</sup> propõem ocupações momentâneas, criam intervenções que rasgam a camada da terra e, em poucas semanas, desaparecem.

Inebriado pelas possíveis articulações que existe entre ágora e agora se vislumbra o agouro como um fluxo de experimentos que invade o espaço escolar e, contrapondo-se ao ensino de técnicas artísticas, investe em processos de experimentações que podem tornar-se experiências atravessado pela arte como proposição.

Este ensaio emerge para apresentar a arte como um dispositivo provocador de experiências estéticas e apto a permitir que o estudante experimente uma prática poético-artística, não descreve o encontro do estudante com a arte propositiva, inscreve-se numa conversa anterior, adscribe acerca da mediação como uma prática cultural que ajuda a pensar o ensino da arte no contexto escolar.

---

<sup>7</sup> “Um não-artista é alguém que está engajado em mudar trabalhos, em modernizar” (KAPROW, 2016, s.p.), em propor outras estratégias de engajar-se nas transformações, sem necessitar um recuo ao passado ou produzir uma projeção do futuro, uma arte alicerçada no presente, no atual, no instante que ocorre e escorre por entre os dedos.

Pode-se dizer que a conjuntura das artes visuais compreende um panorama de miscigenações e entrelaçamentos de técnicas, movimentos e proposições, resultam em um produto material ou imagético advindo de um corpo criador, envolto por um redemoinho de experiências. Procurou-se fazer um recorte atemporal para falar das deambulações da arte e alguns movimentos que caracterizam o processo de intervenção urbana ao mencionar questões culturais e sociais.

Archer (2013) destaca que até o início dos anos 60 (sessenta – 1960) “era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura” (p. 01). As colagens cubistas, as performances futurista, as intervenções dadaístas e a imagem fotográfica, aos poucos, começaram a promover inquietações, questionamentos e rupturas com o “duopólio” da arte. Reverberou durante esta década questões acerca da singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de objetos, destaca-se a possibilidade de incluir ao rol de materiais e técnicas artísticas uma infinita gama de artefatos outrora ignorados e mistificados como restos, lixos e objetos de uso cotidiano.

Neste contexto, a *Pop art*<sup>8</sup> apropriou-se de temas banais, envoltos pela cultura visual impregnado por uma sociedade de massas, com a pretensão de tornar a arte um bem a ser consumido. Hannah Arendt (2014) pondera uma diferença crucial entre a sociedade e a sociedade de massas, a primeira sentia a necessidade de cultura, apropriava-se dos dispositivos culturais a ponto de desvalorizá-los e transformá-los em mercadoria para o uso e não o “consumo”. “[...] A sociedade de massas, ao contrário, não precisa de cultura, mas de diversão, e os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo” (p. 257), destinados a consumirem-se no uso.

Este florescimento da arte impregnada por relações da vida cotidiana, inebriada por banalidades, cola-se a uma proposta modernista da ágora corroborada pelo dizer de Archer (2013) “[...] a procissão história de imagens e objetos dentro das condições sociais, industriais, econômicas e políticas definidas pela Revolução Industrial, buscava autenticidade no rigor com que um meio explorava suas próprias técnicas e materiais” (p. 58), vincula-se a

---

<sup>8</sup> O termo Pop foi utilizado para denominar a arte popular que estava sendo criada em publicidade, no desenho industrial, nos cartazes e nas revistas ilustradas, mostrava-se como uma crítica irônica do bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo. Caracteriza-se por fazer uso de uma linguagem figurativa e realista; sua temática é extraída de história em quadrinhos, revistas, jornais, fotografias, anúncios publicitários, cinema, rádio, televisão, música, espetáculos, elementos da sociedade de consumo e de conveniências; caráter inexpressivo e repetitivo; combinação de pinturas com objetos reais; figuras em escala natural ou ampliada; preferência por status social, fama, violência, desastres, sociedade de massa; uso de cores puras e brilhantes inspiradas na indústria e nos objetos de consumo; reprodução ampliada de objetos do cotidiano de forma real e hiper-real. Adaptado do site: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/pop-art/>

uma austeridade do artifício que espalhava em suas produções um fluxo alicerçado no jogo de equilíbrio e estabilidade, simetria e assimetria, regularidade e irregularidade, simplicidade e complexidade, unidade e fragmentação, dentre outros aspectos dicotômicos. A arte, do agora, escoa por um plano complexo e expandido, consubstanciado pela facilidade de acesso as tecnologias de comunicação (imagem e som).

Envolto pela miscigenação da arte que ocupa os espaços de dentro: galerias, museus, exposições, curadorias; os espaços de fora: muros, praças, parques, lugarejos, museus a céu aberto e os espaços de paragem: arte itinerante, nômade e efêmera cabe falar um pouco acerca do surgimento da arte como intervenção urbana e sua ação performativa.

Ponderar sobre o conceito de intervenção urbana induz a uma retomada artísticas dos movimentos que se aproximam de um processo interventivo numa relação entre o Futurismo e o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus como movimentos artísticos que deslocaram os preceitos da arte do lugar comum, questionando o papel a ela atribuído, conjugado com um novo olhar delegado ao público e ao artista. Estes movimentos buscavam uma forma de abertura entre as diferentes expressões artísticas, ao romper com o abismo entre arte e vida e, ao mesmo tempo, tornar o artista um mediador entre propostas artísticas e o processo social.

Allan Kaprow (1927-2006) artista visual, *performer*, produtor de intervenções conhecida como “*happening*”, participante ativo do grupo *Fluxus*<sup>9</sup>, propõe pensar a arte como reinvenção, conectada com o tempo presente, o agora. No *happening* o público é convidado a participar e intervir na paisagem constitui-se por uma forma de orquestrar o uso de distintos materiais e aproximar o espectador, tornando-o coparticipante, os atores são pessoas comuns.

Os *happenings* configuram-se por ações não ensaiadas, performadas por profissionais e público, ocorrem apenas uma vez, seus desdobramentos são dados pelos espectadores, é uma forma de arte que combina artes visuais e um estilo de teatro sem texto, nem representação. É um desdobramento das assemblages<sup>10</sup> e da arte ambiental, porém as ultrapassa ao introduzir movimento junto à pintura, dança, teatro, música. Interessa notar que,

---

<sup>9</sup> "Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], uma forma de viver e morrer", com essas palavras o artista americano Dick Higgins (1938-1998) define o movimento. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, o movimento fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>. Acesso: 10 julho de 2017.

<sup>10</sup> O termo assemblage é cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985). O princípio que orienta a assemblages é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper as fronteiras entre arte e vida cotidiana; a ideia que ancora as assemblages diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. Adaptado de: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>, acesso: 12 julho de 2017.

este movimento de intervenção urbana pensa na ação humana ao ocupar um espaço envolto por acontecimentos simples e distintos, com atores humanos e não humanos, com pedras, blocos de gelo, pneus, geleias, materiais diversos e disponíveis no espaço. A mesma ação nunca acontecerá duas vezes, manifesta-se como íntima e de curta duração.

Conflui para uma arte sem fronteiras, tornando-a necessidade vital, uma aventura a ser experimentada no agora. Neste sentido, a intervenção urbana marca a tomada de um espaço público como um plano de conexão entre o artista, o espectador/participante e a sociedade. O trabalho arte torna-se menos um trabalho e mais um processo de sentido-produção.

A intervenção urbana alicerçada em ações artísticas espraia-se como um veículo para a experiência e um possível dispositivo questionador e provocador à vida urbana, articula-se como produção e não reprodução. As intervenções modificam o fluxo vital alterando o cotidiano, gerando outras formas de percepção da paisagem, um agouro. O artista se propõe a pensar numa nova arte concreta, enraizada na experiência prática e na vida ordinária, na qual o artífice não é mais o agente primário e responsável pelo trabalho artístico, ele torna-se um propositor.

Nos agouros do tempo futuro questiona-se: a obra de arte tem forma ou é um conjunto de ideias? É um objeto singular ou um dispositivo difuso? Onde está a arte? Na ágora, no agora, no agouro? Espraída pelas engrenagens contemporâneas de um mundo globalizado? Atravessada pelos meios de comunicação e informação? Explorada e disseminada pela cultura visual? Fomentada pela linguagem que possibilita a interrelação entre seres e objetos? Ou, talvez, evidenciada através do olhar que se lança sobre o mundo?

A arte está atrelada a história da humanidade, suas falhas, conquistas, mudanças, reivindicações sociais, à natureza humana e seu simbolismo, à herança cultural, as múltiplas formações sociais, bem como as transformações individuais. “[...] compreendemos por cultura a atitude para com, ou melhor, o modo de relacionamento prescrito pelas civilizações com respeito às menos úteis e mais mundanas das coisas, as obras de artistas, poetas, músicos, filósofos e daí por diante” (ARENDT, 2014, p. 267).

Percorrer a superfície das artes, envolta pela cultura que diz respeito às coisas mundanas, mostra-a como um campo expandido de produção de sentidos, onde, há um entrelaçamento entre a subjetividade do artista ao produzir uma obra, a diversidade sociocultural que atravessa a produção artística, a intervenção do espectador e a capacidade de julgar, decidir e apreender os artefatos artísticos pelos sentidos e, posteriormente, transformá-los em conhecimento.

As contingências de um sistema de controle social, que anulam as diferentes formas de produção, são vistos como limitadores a prática artística que questiona o agora e agouro contemporâneo, todavia, limitar não é engessar, assim, importa abrir-se aos acontecimentos não apenas de forma racional, mas permitir envolver-se visceralmente!

Num possível entrelaçamento entre arte e educação, pensa-se nas práticas artísticas como elementos de resistência a cidade encolhida e subsumida a massa de concreto, numa oscilação de ruptura com as paredes das salas de aula, ao invadir o pátio escolar e deixar marcas da epiderme orgânica no concreto abissal que o recobre. Destrancar os portões e caminhar pelo calçamento observando as paradas de ônibus e marcando-as com frases embaladas pelo conceito de “gentileza”. Ou, quimeras, criar um engessamento sem gesso da arte-postal, que ao invés de percorrer o mundo dança pelos fios que a prende numa parada de ônibus, e, alguns passos ao longe, afastando-se dos portões, caminham-se com pegadas de barro na praça pública a partir de um suporte feito por “chinelogravuras”<sup>11</sup>.

O ato de julgar, de posicionar-se de forma estética diante de um objeto/situação está intimamente relacionado com a ação política. Para Arendt (2014) o gosto se classifica como “a principal atividade cultural, entre as faculdades políticas do homem” (p. 277).

Imerso nesta perspectiva a 29ª Bienal de São Paulo, ocorrida no ano de 2010 (dois mil e dez) expôs provocações de profundo cunho analítico-social, em especial, ao entrelaçamento entre arte e política, ao convidar seus visitantes/participantes a pensar sobre o mundo em que habita. Neste espaço de arte, puseram-se em questionamento os consensos e o ideal democrático ao vislumbrar um envolvimento entre arte-vida-pensamento. Para alavancar uma conversa acerca da escola como um possível espaço de mediação e a prática do/a professor/a como um interventor, é válido peregrinar por alguns terreiros desta Bienal e usurpar deles seu cerne. Entretanto, importa destacar o que se compreende por mediação:

O termo “mediação”, segundo o dicionário, significa o ato ou efeito de mediar. É uma intervenção, um intermédio. Juridicamente, o termo é empregado para processos pacíficos de acerto de conflitos internacionais onde a sugestão é sugerida e não imposta. Envolve assim dois polos que dialogam através de um terceiro, um mediador, um mediano, o que ou aquele que executa os desígnios de intermédio. Estes desígnios estão em nosso foco, na mediação entre a produção artística e o fruidor, buscando a fruição – ação ou efeito de fruir: gozo, posse usufruto (MARTINS, 2012, p. 25).

---

<sup>11</sup> A “chinelogravura” consiste em uma placa de argila modelada no formato da pegada de um chinelo e abalizada através de um processo adaptativo da técnica da xilogravura, auxiliado por um molde vazado, o qual é prensado contra a placa de argila para inserir nela suas marcas.

O ato de mediar não acontece apenas atravessado pela existência de mediadores, pode ocorrer também de forma solitária numa relação ativa entre o fruidor e um livro, um catálogo, uma imagem, um programa de televisão, revistas, jornais, sites, o exercício de leitura de uma obra, ações que visam promover ruídos e diálogos internos. Mediar é estar entre, partir sempre do meio, sem começos ou fins. Martins (2012) destaca que uma obra pode-nos atrair-repelir, incomodar, mas sempre nos inquieta. O ato de inquietar-se diante de uma obra conduz a revalidar e questionar conceitos, é dispor-se a ver através de outras perspectivas, mudar o foco, interagir com diversos pontos de vista.

Uma obra que inquieta, por si só, configura um espaço de mediação. Tocar, cheirar, sentir, experimentar a arte com o corpo, permitir que a epiderme penetre na obra, sinta as texturas, experimente os contornos, perceba a tinta e a torne parte de si, mediar como entrar na obra, estar sensível aos signos, “manipular tintas e formas, linhas no plano e no espaço, viver experiências novas instigantes” (MARTINS, 2012, p. 29).

Composta por seis terreiros distintos e complementares: pele do invisível; dito, não dito, interdito; eu sou a rua; lembrança e esquecimento; longe daqui, aqui mesmo; o outro, o mesmo. A 29ª Bienal de São Paulo (2010) convida a um processo de penetrar e deixar-se penetrar pela arte atravessado pela “pele do invisível” no qual algumas coisas são dadas a ver e outra tem a visão parcialmente bloqueada, engoda a analisar acerca do excesso de visibilidade que causa a cegueira, desafia a compreender que o visível não é natural, não está dado e se constrói inebriado por relações. De forma análoga, o percurso educacional não está explícito, ele se configura a cada encontro, nos entrelaçamentos e composições possíveis entre a imagem e o olhar, os questionamentos e as compreensões, o suporte, o material e suas visualidades.

No movimento de dar a ver, há resquícios da mediação como estratégia educacional, o conhecimento ocorre quando a arte (neste caso) faz sentido, sendo responsabilidade do mediador saber quais ideias do mundo da arte é importante ao desenvolvimento estético. A mediação provoca o aprender, apenas se esta experiência fizer sentido. Para que este movimento ocorra importa permitir aos estudantes alçar voos, questionar, estranhar, dar vazão ao inusitado, diferente, incomum, permitir conhecer o que não está dado e torna-se visível, viver experiências e atravessamentos inquietantes, regados pelo “não saber”.

O plano de atuação das artes visuais, imerso na escola é visto como um espaço em movimento que procura criar rupturas com a estática, a técnica, com o modelo único do aprender, configura inquietações nos discursos que ditam como uma escola, um processo de ensino, um currículo devem ser. O espaço escolar cotidiano agencia uma tessitura de práticas



impregnadas de subjetividades, configuradas pelo “dito, não dito, interdito” ao germinar intervenções no campo discursivo entre o que pode e não pode ser dito, tendo a voz e a escrita como formas de resistência, o ruído torna-se discurso. Importa lembrar que o silenciamento mordaz, que subjaz as práticas pedagógicas, torna-se verbo e potência de ação por caminhos da mediação e não da imposição. Mediar mostra-se como força que traduz o intraduzível, fala o que não pode ser dito, vale-se de subterfúgios, visto que a obra humana é um ato político.

A ação mediadora percorre por caminhos culturais, educacionais, políticos, alarga-se para além dos museus e espaços formais da arte, adentra a rua, calçamentos, escolas. “Eu sou a rua” como um espaço de vida partilhada, encontros, desencontros, rupturas, feito por inacabamentos, sobreposições, construções e configurações. Um campo de individualidades e acolhimentos. Mediar é atualizar, tornar contemporâneo, trazer para o tempo presente àquilo que não está mais lá, torná-lo agora. Envolto por formas de inventar o porvir sem desconsiderar a memória, um fluxo de articulações entre a escrita e as lacunas, visto que o ensino faz parte da cultura.

O contemporâneo exposto como foco de análise, emerge da possibilidade de perceber a arte em sua potência de criação cultural, refere-se a uma postura em que o observador/fruidor/apreciador torna-se participante. Não há uma única forma de penetrar na obra ela é porosa, permeável e flexível. Provê posturas ativas e interativas de aprendizagem, induz o estudante a experimentar, conjecturar e traçar conclusões inconclusivas, mutáveis e provisórias. Por assim dizer, outro terreiro da 29ª Bienal (2010) pede espaço para escorrer nesta escrita “o outro, o mesmo”, ao abrigar mudanças e tornar-se apto a perceber, inventar identidades contraditórias e instáveis. Viver na região fronteira entre o intransponível e a membrana permeável, a paisagem como uma instância pública e o *self* um definidor privado. A arte já não tem mais relação com a representação, é presença.

Na busca da presença, apontam-se as práticas dos artistas propositores como um espaço de questionamento acerca da sociedade contemporânea e do ensino de artes visuais, as mesmas incluem a possibilidade de traçar rupturas através de processos de experimentação e vivências, ao criar diálogos entre arte, educação, corpo e cidade, fomentando singularidades e subjetividades.

A arte está presente em diferentes ambientes sociais, invadindo nosso dia a dia, há arte nos espaços pelos quais transitamos: avenidas, ruas, postes, calçamentos, fachadas, artefatos que utilizamos: bolsas, sapatos, estojos, embalagens de alimentos e outros produtos de uso comum, museus, exposições, parques e praças, igrejas, ambientes virtuais. Teatro, cinema e televisão a arte não tem fronteiras.



Peter Brook diretor de teatro inglês, citado por Costa (2004), destaca que a beleza de uma peça está na percepção do público, capaz de evidenciar num gesto, numa palavra sua qualidade e perfeição. “Afirma que, para ser arte, uma interpretação deve ser capaz de estimular a imaginação do público que a ela se entrega” (COSTA, 2004, p. 23). Desenvolver a imaginação é permitir-se tocar pela imagem, pelo gesto, pelo som, pelas cores, pelo silêncio, deixar que a arte penetre no âmago do ser e ocasione transformações.

O uso das mídias para veiculação da arte apresenta uma oportunidade de difundir o pensamento, transformar as proposições artísticas, construir um estilo de vida, modificar o perfil do espectador, que acaba sendo seduzido pela variedade dos espaços expositivos. Estes espaços propõe uma possível visibilidade da arte, mas, interessa pensar nos espaços de invisibilidade: escola, praças públicas, paradas de ônibus.

A arte pode estar num poema de Fernando Pessoa, numa instalação de Cildo Meireles, nos *readymades* de Duchamp, no *Facebook* como postagens pessoais, nos blogs de artistas autônomos, nos tours virtuais em museus renomados, numa praça pública, nas pichações e grafites, nos espaços de dentro e nos espaços de fora, na sala de aula, em múltiplos lugares. Com o advento da sociedade midiática, das interferências digitais e a efemeridade das relações, a arte adentra esta nova vitrine, tornando visíveis as relações culturais transformadas em relações de consumo, mediadas pelo capital.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honeskol. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea. Uma História Concisa**. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ARENDT, Hannah. A crise na cultura: sua importância social e política. In: \_\_\_\_\_. **Entre o Passado e o Futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 248-281.

COSTA, Cristina. **Questões de Arte. O belo, a percepção estética e o fazer artístico**. 2ª ed. reform. São Paulo: Moderna, 2004.

KAPROW, Allan. **A Educação do Não Artista, Parte I (1971)**. Disponível in: <https://pt.scribd.com/document/148862145/kaprow-a-educacao-do-nao-artista-parte-i-pdf>. Acesso: outubro/2016.

MARTINS, Mirian Celeste. Mediação: primeiros encontros com arte e cultura. In: \_\_\_\_\_. PISCOSQUE, Gisa (org.). **Mediação Cultural para Professores Andarilhos da Cultura**. 2ª ed. São Paulo: Intermeios, 2012, pp. 23-31.

**29ª Bienal de São Paulo.** Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2346>.  
Acesso: 15 março de 2017.

## FACEBOOK: ARTE PARÓDIA CONTEMPORÂNEA

Lauren Carla Escotto Moreira<sup>12</sup>

### RESUMO

Nas redes sociais contemporâneas a arte é vista e revista sob o artifício da comunicação, ao produzir subjetividades. Nestes descaminhos há um processo de leitura, releitura, citação, paródias que tornam a arte acessível a todos os sujeitos que fazem uso das páginas do *Facebook*. A partir de este olhar acerca da arte e o processo contemporâneo de releitura, o presente ensaio analisa teoricamente alguns dos novos espaços da arte. O tema desse ensaio direciona uma das possíveis interpretações sobre a formação discursiva de Foucault imbuído e constituído pelos indivíduos contemporâneos, sobre as produções de trabalhos artísticos de épocas diferentes e autores diversificados. Baseado nos conceitos de discurso de Foucault, a página “Artes Depressão” selecionada para estudo, reflete o funcionamento da sociedade atual, o movimento dos discursos sobre as imagens entre o agora, agora e agouro dos tempos vindouros.

**Palavras-chave:** *Facebook*. Arte. Subjetividades. Discursos.

Em um tempo não muito distante... o rádio, era visto como o meio de comunicação pioneiro dentre os demais, comunica em larga instância e em maior percepção aos nossos ouvidos, a televisão aos nossos olhos, já o *smartphone* relaciona nossas percepções visuais, auditivas, relativiza as percepções intelectuais e é considerada bem além daqueles meios de comunicação anteriores porque associam nossos cérebros a outros cérebros, como se fossem elos de um sistema nervoso que se estende através do mundo.

As múltiplas possibilidades de entendimentos são alinhavadas entre os processos de pensamento como as inferências, sejam elas de construção e/ou desconstrução, a capacidade intelectual em organizar e/ou desorganizar e disseminar as ideias cujo objetivo, a priori, é a mediação entre o próprio sujeito consigo mesmo, esse arraigado num complexo de princípios que o regulam e seu funcionamento que se produz e se faz passível de os sujeitos o efetivarem como bem visto “eticamente correto” para o cumprimento de suas metas profissionais; em síntese, das metas de vida!

“Aproveite bem o domingo, porque o próximo, só semana que vem!”; “Ligando pro chefe, o metrô tá zuado hj!”; considero essas asserções pontuadas pelo e para o indivíduo contemporâneo serem aquelas as quais estão definitivamente (re) produzindo ou até mesmo (pseudo) metamorfoseando em conjunto as experiências que as pessoas têm de si mesmas, ou seja, as práticas cotidianas de que as pessoas se comportam, atuam e corroboram para atingir um corpo com experimentações variadas - como retrata Larrosa são conhecimentos diversos, não mais externalizadas a ele, mas elaboradas ou reelaboradas dentre de si mesmo; uma nova

---

<sup>12</sup> Mestra em Educação e Tecnologias pela IFSUL.

relação consigo próprio em que de alguma maneira se dá uma ação do “educando consigo mesmo.” (LARROSA, 1994).

É nesse imbricamento que se conduz maneira em o ser e o agir de cada indivíduo e se faz articular nas suas inferências em como se pode agir e ser para conquistar seus objetivos diários, se fazer semelhante aos seus semelhantes das experiências vivenciadas diariamente, mas que por detrás disso, há um mecanismo de funcionamento que envolve o sujeito – o institui e o constitui - ao qual está além dos espaços formativos como na área da Educação do indivíduo contemporâneo, está muito mais atrelada e implicada em um sistema de significações culturais e encadeada com as relações de saber e poder disseminados nos espaços virtuais das redes sociais mais visualizadas.

No entanto, a produção de experiências dos indivíduos se propaga inicialmente pela experiência de si mesmo e, em segundo momento se prossegue como resultante da junção “de tecnologias óticas de autorreflexão, formas discursivas (basicamente narrativas) de autoexpressão, mecanismos jurídicos de autoavaliação, e ações práticas de autocontrole e autotransformação.” (LARROSA, 1994). Entre outras palavras, os sujeitos são capazes de relativizar as vivências de si, processá-las e transmutá-las aliadas aos modos de subjetivação: uma espécie de relação do sujeito consigo mesmo.

Se pararmos para observar nossa vida cotidiana, as relações que estabelecemos com outros seres humanos, objetos e coisas são permeadas por uma imensidão de facilidades tecnológicas que modificam nosso ritmo de vida. Vive-se conectado a rede internet e *Wifi* pelos dispositivos móveis. O acesso à informação torna-se imediato, quase simultâneo, pode-se dizer que “[...] o desenvolvimento da sociedade e o de tecnologias são processos que se realimentam, constantemente” (GRAVINA, BASSO, 2013, p. 5).

Nesta intensidade de relações “[...] sujeitos e artefatos tecnológicos podem se colocar em situações de simbiose” (GRAVINA, BASSO, 2013, p. 5) num processo mútuo de ação e reação, rompendo com a visão reducionista das tecnologias, que visa um embrutecimento mental e automatismo das ações, ao declarar que somos “[...] operadores de rótulos, apertadores de botões, ‘funcionários’ das máquinas, lidamos com situações programadas sem nos darmos conta delas” (MACHADO, 2010, p. 46).

[...] A tecnologia digital coloca à nossa disposição ferramentas interativas que incorporam sistemas dinâmicos de representação na forma de objetos concreto abstratos. São concretos porque existem na tela do computador e podem ser manipulados e são abstratos porque respondem às nossas elaborações e construções mentais (GRAVINA, BASSO, 2013, p. 6)

Michel Foucault, em parte de sua obra, discute a definição de ‘formação discursiva’, entendida como um conjunto de enunciados e que não se minimizam apenas para objetos linguísticos, proposições, atos de fala ou frases, sobretudo estão engajados a uma mesma regularidade demandada para a forma de uma ideologia, ciência, teoria, etc. O discurso se manifesta como uma rede de enunciados ou de relações que o tornam significantes. A palavra discurso tem em si a ideia de movimento, o objeto da análise do discurso, no entanto, é estudar a língua em função do sentido.

[...] certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 1986, p. 56).



Figura 1

Fonte: <https://www.facebook.com/ArtesDepressao/photos/a.196281473834625.41807.196260080503431/1254226208040141/?type=3&theater> (Autorretrato - Vincent Willem van Gogh)  
Data da postagem: 25/07/2017

O discurso, também é visto como uma prática que relaciona a língua com “outras práticas” no campo social. Ou seja, as práticas discursivas se caracterizam de algum modo como elo entre discurso e prática. O que significa compreender que esta denominação associa elementos tanto da fabricação e ajuste dos discursos - compostos por uma unidade de enunciados – quanto da aplicação e produção destes, nas instituições e nas relações sociais, consecutivamente se remonta assim um saber, apto a determinar funções e formas de comportamento numa definida época.



Figura 2

Fonte: <https://www.facebook.com/ArtesDepressao/photos/a.196281473834625.41807.196260080503431/1256769161119179/?type=3&theater> (Acordando Gentilmente - Reginald Ernest Arnold)  
Data da postagem: 25/07/2017

Essas relações que ligam a fala, o discurso com o que nos referimos a algo, objeto ou material, contextual e cotidiano. Analisando os próprios discursos, nota-se o desfazer dos laços fortemente ligados entre as palavras e as coisas, o que implica esse desfecho é o confronto entre a realidade e a língua como práticas que formam o objeto de quem fala, de modo que relaciona a pronúncia com o objeto, significação e aos valores de verdade destacando um conjunto de regras próprias da prática e das formas de organização. Nascemos em um mundo que já é de linguagem e que os discursos já estão em prática na sociedade, e nós nos tornamos sujeitos derivados desses discursos, e que em casos pessoais entender uma linguagem implica entender uma nova maneira de compreender o próprio conhecimento.





Figura 3

Fonte: <https://www.facebook.com/ArtesDepressao/photos/a.196281473834625.41807.196260080503431/1254578371338258/?type=3&theater> (La Menasseuse - Hyacinthe Rigaud)  
Data da postagem: 25/07/2017

A linguagem revela uma característica importante dos discursos. De fato o é, pois sendo a linguagem atividade própria do homem, é um tipo de poder que o ser humano tem de se comunicar, trocar experiências, estabelecer vínculos sociais, recorrendo aos saberes e crenças que articulam na sociedade, levando em conta o cenário do discurso, ou seja, raciocinar discernir. Refere-se à materialidade objetiva que o sujeito está submetido, no sentido da produção intelectual do momento.



Figura 4

Fonte: <https://www.facebook.com/ArtesDepressao/photos/a.196281473834625.41807.196260080503431/1251397721656323/?type=3&theater> (Imperatriz Eugenia com suas Damas de Honra - Franz Xaver Winterhalter)  
Data da postagem: 25/07/2017

A intenção foi mostrar que, os conceitos formação discursiva, torna-se uma forma de saber e a possibilidade de tornar seu uso como um meio de apropriação de um discurso por quem possui ou adquire a competência para produzir enunciados e discursos. Foucault cria uma história de diferentes modos pelos quais os seres humanos tornam-se sujeitos, efeitos da linguagem. O filósofo coloca a linguagem em movimento pelos discursos, pois só vão existir a partir do momento em que foram constituídos por uma prática inserida na sociedade. O que se pode concluir que o sujeito é uma posição discursiva, uma função dos discursos.

A noção de discurso nos condiciona a produções, e formação discursiva é uma prática em produção de sentidos, ambos os conceitos são desenvolvidos juntamente, mas trabalhados de maneiras distintas para que no final a compreensão seja clara. A formação discursiva é uma prática determinada de ações subjetivas e objetivamente implicando possibilidades novas de se conhecer a estrutura humana em seus aspectos gerais na ciência. O conceito de discurso, tal como desenvolvido nas abordagens contemporâneas de análise social e política, tem as suas origens nas recentes reformulações que se deram no interior do estruturalismo para uma perspectiva que analistas chamam de pós-estruturalismo.

O que, no entanto, parecia ser o limite de um tipo de raciocínio de uma época, assim o discurso passa por uma visão de mundo a todos os conhecimentos e impõe em um determinado momento, em uma época o modo transformador que gera também em torno de produção subjetiva, centrando o homem como produção de sujeito no mundo exterior com práticas discursivas, promovendo a construção de saberes envolvendo pluralidade de discursos. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irreduzíveis à língua e o ato de quem fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever.

## Referências

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GRAVINA, Maria Alice; BASSO, Marcus Vinícius de Azevedo. Mídias Digitais na Educação Matemática. In: GRAVINA, Maria Alice; BÚRIGO, Elisabete Zardo; BASSO, Marcus Vinícius de Azevedo; GARCIA, Vera Clotilde Vanzetto Garcia (org.). **Matemática, Mídias Digitais e Didática - tripé para formação de professores de Matemática**. Curso de Especialização em Matemática, Mídias Digitais e Didática para Educação Básica. Programa de Pós-Graduação em Ensino de Matemática - Instituto de Matemática. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Universidade Aberta do Brasil, 2013.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e Educação. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **O sujeito da**



**Educação: estudos foucaultianos.** Petrópolis: Vozes, 1994. p.35-86.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2010.

## **NATUREZAS-MORTAS POSSÍVEIS PARA O ENSINO DAS ARTES VISUAIS: RELAÇÕES E DESDOBRAMENTOS A PARTIR DA CULTURA VISUAL**

Milena Regina Duarte Corrêa<sup>13</sup>

### **RESUMO**

O presente artigo intenta articular sobre o tema da natureza-morta e suas possibilidades educativas para o ensino das Artes Visuais a partir da experiência de aprender em um contexto educativo formal de ensino. A escrita é configurada como um relato da vivência docente na disciplina de Artes Visuais em duas escolas de rede pública: E.M.E.F. Profª Altina Teixeira e, Colégio Estadual Coronel Pilar, ambas na cidade de Santa Maria/RS, com turmas de 6º ano do Ensino Fundamental e 1º ano do Ensino Médio. Compondo com a experiência, o texto também se caracteriza como um estudo bibliográfico a partir das duas áreas conceituais: natureza-morta e sua inserção na história da arte e, sob a perspectiva da cultura visual. A pesquisa tem interesse em desdobrar as relações que são possíveis entre os dois campos, a partir de Moxey, pensando o tema da natureza-morta na contemporaneidade a partir de suas múltiplas abordagens para pesquisa e ensino das Artes Visuais.

**Palavras-chave:** Natureza-morta. Ensino. Cultura visual. Artes visuais

### **Pensando e construindo uma(s) natureza(s)-morta(s)**

O interesse de estudo pela natureza-morta partiu de uma pesquisa pictórica de dois anos durante o Ensino Orientado no ateliê de pintura da Universidade Federal de Santa Maria, momento em que foram desenvolvidas propostas com o tema central na representação de objetos inanimados que compunham o espaço do ateliê. Garrafas, frutas, manequim, cavalete, pincéis, tecidos, flores e objetos antigos compõem o acervo de pinturas deste período, explorados em suas múltiplas facetas. Com este forte interesse em revisitar os objetos que contornavam aquele espaço, a pesquisa poética desenvolveu-se, igualmente, um estudo bibliográfico sobre a natureza-morta enquanto gênero na história da arte e na contemporaneidade, além de estabelecer diálogos com o projeto de ensino e pesquisa planejado nas disciplinas de licenciatura.

As possibilidades encontradas no tema da natureza-morta foram e estão se multiplicando enquanto processo artístico. Acompanhando a pesquisa bibliográfica, cada vez mais, se vê suas diferentes alternativas destacadas na história da arte e nas produções contemporâneas. Desde o momento em que foi assumida como um gênero da pintura, as naturezas-mortas produziram vasta gama de sentidos e interpretações. A partir do que Canton escreve, recorrendo-se à história da arte (desde uma perspectiva linear), refletindo-se

---

<sup>13</sup> Graduanda de Artes Visuais – Licenciatura pela UFSM.

filosófica e esteticamente sobre a natureza-morta, seu conceito descenda da palavra holandesa *Stilleven*, em inglês *Still life* que se refere a uma natureza parada, inerte, composta de objetos e/ou seres inanimados (CANTON, 2004, p.11). Inicialmente, a temática não tinha preocupação em contar uma história, indagar ou questionar ideias, pois os artistas que trabalhavam com a temática estavam interessados nos próprios objetos representados – sua cor, textura, volume, superfície e a relação entre eles – uma característica própria que perdura até hoje, mesmo que o gênero tenha sofrido algumas alterações na história da arte. Mudanças significativas se sucederam durante períodos como o modernismo e suas vanguardas, por exemplo. Dessa forma, entende-se que mediante a infinidade de aproximações e distanciamentos, de fazeres e saberes, a natureza-morta tem se mostrado um tema adaptável e duradouro. Na contemporaneidade, percebemos sua proliferação com requinte em suas várias manifestações: desde a surreal até a meramente estranha, desde a contemplação do estático até como o tempo e o movimento afetam os objetos comuns que nos rodeiam (ROSE apud GALLEGHER, 2004, p.4). Em uma análise estética compreendemos que ela deixa de ser um gênero de representação de objetos e passa a desempenhar o papel conceitual nos procedimentos operatórios, com técnicas e recursos que se relacionam com seus ideais.

Por sua recorrência no cotidiano, na arte e nos estudos acadêmicos, impulsionamo-nos a pensar a potencialidade do gênero da natureza-morta no ensino de arte por sua vasta gama de contingências que aparecem em todos os períodos. Sob o viés da cultura visual, entendemos que a natureza-morta possa abrir-se a outros desdobramentos, reverberando múltiplos significados, na medida que é revista a partir de *outras* formas de ver que produzam *outros* sentidos e se relacionem com qualquer pessoa.

### **Por que história da arte a partir da cultura visual?**

O interesse na produção de significados está atrelado em como as imagens são práticas culturais cuja importância revela os valores de quem as criam, manipulam e consomem. São imagens que requerem constante redefinição e mudança, experimentações constantes. Significados que as imagens criam, significados que as palavras inventam, significados que criamos e que nossos estudantes produzem. Ao assumir essa perspectiva em detrimento de outras, tivemos de recolher certos acontecimentos *deixados* no caminho dos encontros de estágio, como possibilidades de produção de sentidos e significados. Segundo Dias (2011, p. 50) o termo “cultura visual” tem intenção de incluir num conceito comum todas as

visualidades que afetam o sujeito em seu cotidiano. Dessa forma, selecionamos algumas imagens de naturezas-mortas (incluindo imagens de obras modernas e contemporâneas) como dispositivo inicial ao desenvolvimento de nossas discussões e proposições.

Diante do confronto com as distintas imagens, partimos de alguns questionamentos iniciais para movimentar nossas posições e escolhas: *o que estamos buscando quando queremos colocar em relação imagens atemporais de naturezas-mortas? O que estamos dizendo quando estabelecemos como objetivo principal pensar nas várias possibilidades de interpretações e conceitos de natureza-morta? O que quer dizer produzir sentidos e possibilidades na educação a partir das imagens que selecionamos para compartilharmos com nossos alunos?* Foram tantos questionamentos, que inevitavelmente nos aproximaram cada vez mais à perspectiva da cultura visual, bem como oferece-nos (ainda que em caráter provisório) pistas para seguirmos pensando sobre como nos transitamos pelos terrenos movediços da arte e da educação.

Esta abordagem, segundo Dias (2011, p.50) relaciona-se ao mundo das imagens, que expressam e definem nossas formas de pensar e viver, que vai bem além das categorias da história da arte tradicional<sup>14</sup> – que já não pode ser estudada com os mesmos conceitos que antes eram utilizados. Por este viés, se pensa em uma abordagem que não dialogue com a história da arte linear, ocidental e clássica encontrada nos livros das escolas e da universidade, mas que repense esta história pelo viés contemporâneo da cultura visual a partir de autores como Moxey, por exemplo.

Em seu ensaio *Nostalgia for the real, 2001*, Moxey nos faz pensar que a história da arte - que temos proximidade - foi escrita em determinado local e cultura, atrelada à época de sua criação, a partir de uma perspectiva particular, por isso, não pode ser considerada universal. O autor cita Hans Belting em seus escritos sobre o fim de uma história da arte promovida pela crise inaugurada pela desconstrução, onde teríamos perdido ideias de estrutura no que diz respeito a forma e o estilo. Sobre isso, se entende que na luta por um método, foi substituída a história convincente por muitas histórias, com seus métodos que se relacionam entre si, em consonância com as direções sugeridas pela arte contemporânea (MOXEY, 2001, p.42). Agora, com todas as suas possibilidades, a história da arte não precisa de direções para tomar, podendo desenhar percursos multidisciplinares de estranhamento, impulsionados mais pela movimentação do que pela inércia linear e/ou caracterizada por uma perspectiva ‘evolutiva’ da arte. Pelo contrário: ignoram-se perspectivas excludentes ou que

---

<sup>14</sup> História do ocidente, normativa, branca, hétero, homogênea e universal.

valorizem apenas um modo de pensar e propor a história da arte, por perspectivas que possam valer-se dos micro discursos, dos pequenos relatos, das vozes que talvez não tenham sido contempladas pela hegemonia eurocêntrica que por muito tempo determinou autores a serem visibilizados em detrimento de outros/outras.

Neste ínterim, o colapso da ideia unificadora da história da arte, tem resultado em diferentes histórias, assim como a arte e o conhecimento, que não são fixos e nem permanentes. Isto é, de fato, ao que se centra o estudo da cultura visual, uma abordagem que não quer renunciar à filosofia da história, mas pensar ela na perspectiva da diferença e multiplicidade cultural, um movimento que abre o estudo da história para que os relatos sejam mais interessantes (MOXEY, 2001, p. 53).

Pensando uma história a partir desta perspectiva, se entende que para fazer uso dela como abordagem investigativa para uma pesquisa, é necessário reconhecê-la como uma potência que se centra na produção de significados, assim como abre portas para a produção de conhecimento desde enfoques muito variados, onde não se busca consenso, mas desacordos de interpretação. Para o autor, o estudo acadêmico das imagens é o reconhecimento de sua heterogeneidade, das diferentes circunstâncias da produção e da variedade de função que lhe serve, o que ajuda a pensar uma diferente história da arte que responda as questões inter e multidisciplinares.

### **Acionando a experiência**

Percebendo que na sala de aula não queríamos apenas falar de arte, de natureza-morta e sim, ouvir sobre elas, *a partir* dos estudantes e *com* eles, o ponto de partida foram as inquietações sobre a relação dos estudantes com a história da arte e, como isso poderia se associar com as suas experiências. Para que isso fosse possível, as propostas se desenvolveram acerca das múltiplas percepções sobre a “natureza-morta” e tudo que as compunha.

O conceito “natureza-morta” posto no quadro negro parece limitador para aqueles, como nós, que tem aproximação com a história da arte, ou, fragmentos dela. Entretanto, na escola isso não parecia comum. O diálogo que partiu dos estudantes formou vários encontros entre palavras sobrepostas, justapostas, cruzadas, distantes e transpassadas. Diálogo entre “chacina” e “queimadas”, entre “apodrecimento” e “baleia azul”. *Quem de nós iria traçar a relação dessas palavras com a natureza-morta?*

Entre conversas, provocações, fotos, revistas e recortes, a seleção de imagens para o que se podia denominar “natureza-morta” foi tão interessante quanto a composição em colagem formando um mapa visual desses dois artefatos: *Móveis são natureza-morta? Maçã não pode ser natureza-morta porque não comemos fruta morta*. O objetivo era que as produções se inter-relacionassem, que as palavras não descrevessem as imagens e essas imagens tivessem força sozinhas. Novamente, a produção visual mostrou as múltiplas possibilidades que a natureza-morta ganha, se pensada por diferentes enfoques e abordagens. O que dialoga com o objetivo da cultura visual em possibilitar comparações imaginativas entre produção de imagens e artefatos que antes não tinham alguma relação (MOXEY, 2001, p. 55).

Subsequentemente, o objetivo da proposta era pôr em relação as palavras/conceitos que os estudantes produziram, com as definições no âmbito conceitual da história da arte e da arte contemporânea em relação a natureza-morta. Em um jogo de palavras e imagens, houve uma grande problematização durante a aula. Foi possível conhecer e ‘comparar’ diferentes abordagens da natureza-morta em distintos períodos. Desde a composição cubista e geométrica de *Fruteira e pão sobre uma mesa*, de Picasso, atravessando as composições de estudo de cor em *Maçãs e laranjas* de Cézanne, em contraste com a comercialização de *Campbell’s Soup Cans* de Andy Warhol e, *Pets* de Eduardo Srur indagando questões sociais/ambientais. Durante a aula diversos atravessamentos entre as imagens aconteceram: os objetivos da contemporaneidade em criticar ou indagar certas ações, a necessidade de conceitos por trás das obras de arte, as dúvidas do que são essas obras de arte e porque são chamadas assim. No que diz respeito às pinturas modernas e impressionistas, por exemplo, pensamos nas proximidades e distanciamentos que podem ser lançadas entre elas: o objetivo naturalista de representar os objetos repudiados pela noção de desconstrução na modernidade através de Braque, e o quanto isto contribuiu para as demais desconstruções de formas, cores e volumes em seus contemporâneos. Enfim, múltiplas imagens da história da arte e das produções contemporâneas foram revistas sob o olhar atento dos estudantes, possibilitando uma ligação entre suas experiências e uma outra abordagem histórica da arte.

Na finalização das atividades, o objetivo era pensar e produzir uma apropriação de naturezas-mortas. Poderiam ser composições do espaço da escola, composições a partir de fotografias, das imagens da produção de artistas, ou, o que pudesse se encaixar no conceito estudado. A apropriação implica uma nova e singular interpretação, transformando aquele objeto distante em algo comum que se tenha no cotidiano. Segundo Cherem (2009, p. 152-155), se trata da ação de recombinar elementos e artefatos em um “desvio”, e que carregará

em si novas comparações, agrupamentos e classificações, ampliando combinações e explorando novos ângulos, fragmentos, isolando e recombinao detalhes. Desse modo, aquelas apropriações se configuram como possibilidades de natureza-morta que contribuem para pensar as brechas e caminhos possíveis que a educação em arte atravessa, operando com questões do tempo presente.

À visto disso, rememorando na escrita parte dos acontecimentos com os estudantes nos encontros de Estágio, sentimo-nos satisfeitos por possibilitar que eles entrassem e completassem esse caminho com suas experiências e experimentações, ações que foram subsidiais para o desdobramento das aulas. Com uma completa singularidade, os questionamentos e apontamentos geravam problematizações acerca de tudo que poderia envolver essa revisão da história, em particular, da natureza-morta. Formando assim, um campo de possibilidades e contingências de uma natureza-morta se desdobrando a partir do campo conceitual da cultura visual.

### **Considerações finais**

Quando os estudos da cultura visual começaram a se expandir no ocidente a partir de escritos de Mirzoeff (1999), por exemplo, autores da teoria, história e crítica da arte o contestaram pensando na cultura visual como uma ameaça potencial para a arte como instituição, justamente por tratar de uma história múltipla que atravessasse questões interdisciplinares, um território de probabilidades, que ultrapassa cronológico e faz aparecer o que persiste, tornando-se aberta para desdobramentos e contestações. (CHEREM, 2009). A mesma autora, pensando nessa imagem que perdura durante vários tempos, a qual relacionamos com todas as produções de natureza-morta, diz que essa era de imagens ultrapassa o tempo em que foram feitas, voltam para a contemporaneidade interrompendo o fluxo regular das coisas, um retorno que não volta ao idêntico, mas é permitido articula-lo através de combinações.

Pelo mesmo viés, Moxey (2001, p. 45) relaciona os dois campos defendendo que atualmente, as atitudes teóricas sugerem que a contribuição mais forte no campo do conhecimento se faz na diferença, e não na igualdade. Dessa forma, não é fundindo as categorias de uma história linear, ocidental, clássica e normativa, com os estudos visuais que se tem resultado, deve-se manter suas distinções, para alcançar suas potencialidades. Só



assumindo a diferença metodológica de ambas se dá conta dos benefícios de coloca-las em relação. (MOXEY, 2001, p. 56).

Destarte, o valor da justaposição das duas categorias aqui pensadas, não está centrado em comparar e contrastar o estudo de cada um dos gêneros, mas de estabelecer relações, de compreender as diferentes maneiras em que os estudiosos e críticos dão significado a cada proposição no campo artístico, o que pode enriquecer os procedimentos que envolvem a esfera da experimentação e da interpretação. Por isso, entendemos que cada um dos campos se expande em relação ao que tem ao seu redor, criando significados a partir das múltiplas imagens, sejam elas atuais ou retiradas de determinados contextos históricos. Possibilitando assim, conhecimentos e informações apreendidos de múltiplas maneiras, visto que as aprendizagens das gerações atuais acontecem através de articulação e cruzamento de informações e experiências vividas vinculadas às imagens, ideias, recursos e linguagens diversas (DIAS, 2011, p.17).

O ato de aprender e apreender as informações, como o mesmo autor cita, foi contemplado com primor na experiência aqui relatada, já que a proposta deixava brechas para os estudantes completarem os espaços com suas vivências e opiniões. A opção de abertura a novos desdobramentos durante os encontros possibilitou imergirmos no universo da cultura visual formado por diferentes discursos e contribuições a respeito das naturezas-mortas possíveis no ensino da arte.

## Referências

CANTON, Kátia. Natureza-Morta. In. **Museu de Arte Contemporânea/SESI**. Natureza-morta: Still Life. São Paulo, 2004.

CHEREM, Rosângela Miranda. Imagem – acontecimento. In: **Linhas cruzadas: artes visuais em debate** / organização: Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva, Sandra Makowiecky – Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2009.

DIAS, Belidson. **O I/Mundo da Educação em Cultura Visual**. Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

GALLEGUER, Ann(Org). **Still Life Natureza-Morta**. Londres: Art Library, 2002. Catálogo.

MOXEY, Keith. Nostalgia for the real: The troubled relation of the art history to visual studies. In. **The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History**. Ithaca, N.Y.: Coronell University Press, 2001.

## O PÓS-MODERNISMO E AS TECNOLOGIAS DIGITAIS: TRANSFORMAÇÕES SÓCIO-CULTURAIS NA ARTE E NA EDUCAÇÃO

Priscila Barbeiro<sup>15</sup>

### RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o Pós-modernismo e suas transformações culturais, políticas e sociais e as relações com o sistema econômico vigente, chamado de capitalismo tardio. Neste período há o predomínio da Indústria Cultural, caracterizada pelo uso das fontes tecnológicas e da produção em série. Como consequência deste aprimoramento tecnológico as Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) transformaram a sociedade contemporânea, as produções culturais e consequentemente a educação e o próprio processo de formação de professores, seu lugar e suas funções de trabalho. Desta forma, a arte e a filosofia assumem um papel crítico em relação à cultura, a sociedade capitalista, a razão científica e a cultura de massa, pensando as tecnologias como produto humano, mas ao mesmo tempo apropriando-se dela criticamente.

**Palavras-chave:** Pós-modernismo. Arte. Educação. Tecnologias.

### Introdução

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o Pós-modernismo, tendo como referência a obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997) de Fredric Jamenson. O autor discute as transformações culturais, políticas e sociais desse período denominado de pós-moderno e a relação com o sistema econômico vigente, chamado de capitalismo tardio. Neste texto, Jamenson (1997) utiliza-se de obras de artistas reconhecidos como Van Gogh e Andy Warhol, para exemplificar as modificações sociais sofridas na passagem do Modernismo para o Pós-modernismo, entre outros exemplos apresentados pelo autor no decorrer do texto.

Em relação com a obra de Jamenson (1997), discuto também sobre a Indústria Cultural e o seu predomínio na sociedade pós-moderna, caracterizada pelo uso das fontes tecnológicas e da produção em série, utilizando como referência o texto *A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas* (1985) de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Esses textos iniciais servem de base para reflexão sobre o uso das tecnologias contemporâneas e como estas encontram-se intimamente ligadas ao sistema capitalista, no período pós-moderno.

Outros dois textos abordados foram *Arte, Experiência e não-identidade em Theodor Adorno* (2011), de Pedro Hussack professor adjunto de filosofia na Universidade Federal

---

<sup>15</sup> Mestranda em Artes Visuais pela UDESC.

Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e *A Educação Estética como Educação Política em Herbert Marcuse* (2011), de Marília Mello Pisani professora de filosofia na Universidade Mackenzie e na Universidade São Judas Tadeu e Stefan Klein na época mestre e doutorando em sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Os textos vão tratar sobre as questões de educação, demonstrando o papel crítico da arte e da filosofia em relação à cultura, a sociedade capitalista, a razão científica e a cultura de massa.

Nessa linha de pensamento, o artigo *A Recontextualização das Tecnologias da Informação e da Comunicação na Formação e no Trabalho Docente*, de Raquel Goulart Barreto (2012), discute sobre as condições de produção da formação docente, principalmente no que diz respeito a Tecnologia da informação e da comunicação (TIC). Para tanto, a autora utiliza-se como abordagem a análise do discurso, que permite investigar as práticas discursivas como formas naturais de ideologia, esta que por sua vez, na perspectiva histórica discursiva, correspondem a hegemonia de sentido. Para a autora, que baseia-se em Marx, não há como analisar as práticas discursivas sem pensar as condições históricas e situacionais da sua produção.

Tendo como base tais autores e textos, este artigo apresenta uma reflexão sobre os principais pontos destacados na concepção dos autores aqui apresentados em relação as questões do pós-modernismo, da arte, da educação e das tecnologias na formação docente.

### **O pós-modernismo como ruptura e a indústria cultural**

Como dito anteriormente, o texto *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997) de Fredric Jameson trata de assuntos ligados as transformações culturais, políticas e sociais do período denominado de pós-moderno e a relação com o sistema econômico vigente, o capitalismo tardio.

O termo Capitalismo tardio escolhido por Jameson (1997) é pensado inicialmente por Ernest Mandel e seria um estágio do capitalismo mais puro do que qualquer outro movimento que o precedeu. Neste estágio há um proliferado desenvolvimento tecnológico que na visão marxista, é um resultado do desenvolvimento do capital.

Segundo Jameson (1997), o fim dos anos de 1950/1960 é chamado de Pós-modernismo e como sugere a palavra, houve uma ruptura relacionada ao período anterior, o modernismo. A partir daí surgem várias denominações para esse novo momento histórico: Sociedade pós-industrial, Sociedade do Consumo, Sociedade das mídias, Sociedade da

informação, entre outras, na tentativa de caracterizar essa nova formação social que não mais obedece as leis do capitalismo clássico. Nessa ruptura que o pós-modernismo expressou, surgem teóricos e teorias que vão discursar o fim de diferentes espaços sociais: o fim da arte, o fim da ideologia, o fim das classes sociais, resultando na heterogeneidade deste movimento que não apresenta-se apenas como um estilo, mas sim como uma dominante cultural. No entanto, será que tais mudanças ou rupturas foram mais fundamentais do que as do alto modernismo?

O autor vê no pós-modernismo uma nova falta de profundidade que prolonga-se tanto na teoria quanto em toda expressão cultural, inclusive na produção artística. Para exemplificar, o autor utiliza-se da obra *Um par de botas* (1886) de Van Gogh. A pintura moderna expressa a miséria agrícola, a pobreza rural, o mundo da labuta, o rudimentar e a marginalização social. Em paralelo, o autor traz a obra do artista precursor da Pop Art, Andy Warhol *Diamond dust shoes* (1980), onde identificamos vários sapatos de salto alto em uma espécie de vitrine, na forma de negativo fotográfico. Para Jamenson (1997) a obra pós-moderna de Andy Warhol é centrada em torno da mercantilização, do consumo e do fetichismo que demarca a transição para o capitalismo tardio e deveria ser uma forte crítica política, no entanto, se não cumpre esse papel, devemos nos interrogar sobre uma arte política e crítica no período pós-moderno. Além da transformação dos objetos em mercadoria nas produções artísticas, o mesmo ocorreu com a figura humana. Jamenson (1997), novamente cita Andy Warhol com suas estrelas como Marilyn Monroe, que transformaram-se em mercadorias assim como sua própria imagem. Em comparação, a obra *O Grito* (1893) de Edvard Munch, uma expressão canônica dos grandes temas modernistas, apresenta pictoriamente a alienação humana, a solidão, ansiedade e a fragmentação social, que seria segundo o autor “[...] uma desconstrução virtual da própria estética da expressão, a qual parece ter dominado muito do que chamamos de alto modernismo, mas que parece ter desaparecido - por razões teóricas e práticas - do mundo pós-moderno.” (JAMENSON, 1997, p.39).

No pensamento do autor, conceitos como ansiedade e alienação não são mais possíveis no mundo pós-moderno. A teoria contemporânea tem desacreditado e criticado tais conceitos, o que o autor chama de “Esmacimento dos afetos”, que colocou fim no estilo, no pessoal e na pincelada individual. Nesse sentido, “O desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de Pastiche.” (JAMENSON, 1997, p.43). Para o autor, Pastiche caracteriza-se como um colapso na

ideologia do alto modernismo, e que agora os produtos culturais não podem mais voltar-se para lugar nenhum a não ser o passado, na imitação dos estilos anteriores, num imaginário de uma cultura que agora tornou-se global. Jamenson (1997) diz que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos e intensidades, e que são agora impessoais e padronizados, dando origem como, por exemplo, aos produtos da indústria cultural.

Tendo como referência o texto *A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas* (1985) de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Os autores vão pensar a Indústria Cultural como a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais das massas. Segundo os autores, o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, triunfando todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas. No que diz respeito ao cinema e ao rádio, eles não precisam mais apresentar-se como Arte, eles a utilizam como uma ideologia a legitimar suas produções, que são aceitas sem nenhuma resistência, nesse sentido “Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

A indústria cultural conquistou o seu lugar graças ao próprio desenvolvimento tecnológico. Conforme os autores, o terreno na qual a técnica conquistou o seu poder sobre a sociedade, é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade: “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.100). A inovação que a indústria cultural dissemina, não passa de um aperfeiçoamento da produção em massa, por isso é que o interesse de inúmeros consumidores prende-se a técnica e não aos seus conteúdos repetidos. Nesse pensamento, os autores afirmam que “O poderio social que os espectadores adoram é mais eficazmente afirmado na onipresença do estereótipo imposta pela técnica do que nas ideologias rançosas pelas quais os conteúdos efêmeros devem responder”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.112). A indústria cultural é vista ainda, como a indústria da diversão, e esta última é vista como o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ou seja, a diversão é necessária por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para novamente enfrentá-lo.

Podemos compreender por meio dos escritos de tais pensadores que é no período pós-moderno que a sociedade desenvolve e aprimora os seus meios tecnológicos, e como consequência há grandes mudanças sofridas socialmente, como por exemplo, nas produções culturais, nos meios de comunicação, no trabalho, e consequentemente na educação.

## O papel da arte e da educação na reflexão crítica da sociedade pós-moderna

Os textos *Arte, Experiência e não-identidade em Theodor Adorno* (2011), de Pedro Hussack e *A Educação Estética como Educação Política em Herbert Marcuse* (2011), de Marília Mello Pisani e Stefan Klein vão tratar sobre as questões da educação, demonstrando o papel crítico da arte e da filosofia em relação à cultura, a sociedade capitalista, a razão científica e a cultura de massa, que surge no modernismo e aprimora-se no pós-modernismo. O primeiro texto traz como reflexão o pensamento de Hussak (2011), sobre os estudos de Adorno que tratam sobre o tema da Incapacidade para a experiência, que aparece em sua obra *Experiência e pobreza* (1933). Escrito em um período pós-primeira grande guerra, o texto fala sobre a destruição da experiência pelo desenvolvimento da técnica. Adorno relaciona essa perda com a questão da formação educacional, que encontra-se pobre de linguagem, expressão e também de repertório de imagens, sobretudo para as crianças. Mostra também que a perda da experiência tem a ver, sobretudo, com uma incapacidade para a fruição estética. No âmbito da formação, o autor, verifica uma divisão entre o plano educacional e o plano cultural, ou seja, nas sociedades modernas a educação deixa de ser emancipadora para formar indivíduos “consumidores” e aptos para o trabalho.

Hussak (2011) traz as reflexões de Adorno sobre a sociedade moderna, que deu lugar a uma “razão instrumental”, visando obter resultados e produtos, refletindo na criação de um sistema social uniforme e padronizado, um “mundo administrado”, estabelecendo dispositivos de controle, retirando a liberdade do indivíduo. Esse mundo administrado nasce de um desejo de igualação que por fim deixa de fora as diferenças. Esse processo chamado por Adorno de *O princípio de Identidade* deixa de fora tudo o que não se encaixa, assim, a reflexão crítica busca desvelar exatamente o que está encoberto, de fora, trazendo a tona o Outro. Essa contradição é capaz de se opor a coação da identidade, garantindo ao pensamento a não-identidade.

Esse pensamento de Adorno, segundo Hussak (2011), surge com base no pós-estruturalismo, que coloca em cena a alteridade, a diferença, a política antiautoritária, a reflexão da arte e a estética como formas de ampliação das sensibilidades filosóficas. O autor menciona também o livro *Teoria Estética* (1969), em que Adorno não busca uma diferenciação de Obra de Arte, mas pensa a arte dentro do seu contexto histórico. No caso de Adorno, a arte que lhe era contemporânea era o modernismo artístico. A arte moderna aparece como um reflexo da sociedade movida da desilusão com o progresso da civilização. Dessa forma, a arte cumpre uma função dialética em relação a sociedade, protestando contra a má-



racionalidade, ela coloca-se como não-identidade, como resistência, o que lhe confere um caráter reflexivo, ou seja, ao mesmo tempo que aparece socialmente, transcende o social a medida que o nega e o critica. Para Adorno, a arte teria uma certa autonomia na sociedade, pois retira o indivíduo da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência, garantindo uma contemplação desinteressada. Esse desligamento estabeleceria um lugar especial para a arte, no sentido que ela revelaria uma sensibilidade que ultrapassa o mundo produtivo burguês. Essa sensibilidade não a coloca como superior, mas sim para negar e criticar o mundo tardio-capitalista. Adorno liga-se a tendências artísticas que foram contrárias ao progresso e a tecnologia, como por exemplo, o expressionismo. Para ele a obra de arte deveria produzir um abalo no expectador, na identidade fixa do sujeito. Ao mesmo tempo, em que se elogia o potencial crítico da arte moderna, Adorno reconhece a capacidade de assimilação da indústria cultural de todo esse radicalismo estético, que talvez seja um dos grandes problemas da arte contemporânea. (HUSSAK, 2001).

Em relação a assimilação estética pelo sistema capitalista, volto-me ao primeiro texto de Jamenson (1997, p.30), onde o autor diz que “Picasso e Joyce não são mais considerados feios, agora eles nos parecem bastante realistas e isso é resultado da canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno”. Assim, todo radicalismo e estranhamento estético causado pela arte moderna é assimilado pelo próprio sistema, na tentativa de retirar o seu caráter de protesto e de contracultura.

Em *A Educação Estética como Educação Política em Herbert Marcuse* (2011), de Marília Mello Pisani e Stefan Klein, os autores vão discutir o pensamento de Marcuse que volta-se também aos problemas da educação, onde a sociedade educada por “massas” seria capaz de absorver as informações dos meios de comunicação, mas ao mesmo tempo se mantém aquém de suas capacidades reflexivas e questionadoras. Conforme os autores, Marcuse pensa a possibilidade de que o desenvolvimento técnico e científico fosse direcionado em prol de uma vida com menos labuta e miséria e que o trabalho se tornasse uma atividade livre e prazerosa, onde os seres humanos controlassem as máquinas e não o contrário. A seu ver, a sociedade tecnológica permite instituir novas formas de controle, invadindo a esfera da intimidade por meio da produção de necessidades e desejos.

Pisani e Klein (2011) pensam a articulação entre o materialismo e o idealismo que confere um estilo próprio nas reflexões de Marcuse, que vê na filosofia um caráter político e um potencial crítico que se realiza na resistência ao universo operacional dos fatos dados. Os conceitos filosóficos ao ser ver, são conceitos negativos, que acusam o real face as suas melhores possibilidades. Essas possibilidades, porém, só estarão presentes se os indivíduos



forem capazes de ver os potenciais que são negados, de ver a irracionalidade da racionalidade tecnológica, ou seja, se forem capazes de crítica.

Para Marcuse o ensino de filosofia poderia ser o lugar para despertar o espírito crítico. A filosofia, a seu ver, abarca o contato com linguagens múltiplas, constituindo a base da atividade filosófica, pois permite pensar para além do que é dado, permite jogar com as potencialidades da imaginação. A aula de filosofia pode desenvolver uma experiência estética, que conforme Marcuse seria a “experiência” na qual o objeto dado é totalmente diferente da experiência cotidiana ou da experiência científica, que propicia ao objeto ser “livre”, e onde o sujeito e objeto tornam-se livres. A educação estética é política na medida em que liberta a sensibilidade e a imaginação, distorcidas pelas condições históricas e materiais do mundo administrado contemporâneo (PISANI; KLEIN, 2011).

Portanto, podemos compreender que desde o Modernismo, as mudanças sociais ocorreram em consequência ao desenvolvimento tecnológico, e isso afetou tanto a educação, a arte e a filosofia, como vimos na forma de resistência e potencial crítico. No pós-modernismo tais mudanças acentuaram-se, uma vez que o desenvolvimento tecnológico encontra os seus primórdios, a arte sofre grande assimilação pela indústria cultural, e a educação é transformada pelas tecnologias da informação e da comunicação, assim, procuramos refletir sobre como a educação e a formação docente encontra-se nesse mundo dominado pela tecnologia da informação e da comunicação e pela indústria cultural.

### **As tecnologias da informação e da comunicação na transformação da educação e da formação docente**

Em continuidade ao pensamento de tais estudiosos o artigo *A Recontextualização das Tecnologias da Informação e da Comunicação na Formação e no Trabalho Docente* (2012) de Raquel Goulart Barreto, discute sobre as condições de produção da formação docente, principalmente no que diz respeito a Tecnologia da informação e da comunicação (TIC). Para tanto, utiliza-se como abordagem a análise do discurso, que permite investigar as práticas discursivas como formas naturais de ideologia, esta que por sua vez, na perspectiva histórica discursiva, corresponde a hegemonia de sentido. Para a autora, que baseia-se em Marx, não há como analisar as práticas discursivas sem pensar as condições históricas e situacionais da sua produção.

A respeito dos contextos educacionais, os modos de recontextualização das TIC entre políticas e práticas de formação de professores no Brasil, implicam dois movimentos

antagônicos. O primeiro considera as TIC como uma nova força motriz da sociedade. No outro, as TIC são vistas como produção que não podem ser pensadas fora das relações sociais que as engedram (BARRETO, 2012). Barreto (2012) comenta sobre o descentramento da categoria “trabalho”, provocado pelas TIC e o estatuto de “revolução” designada a estas. Essa revolução é evidenciada principalmente no sistema de ensino onde a tecnologia da informática opera como um divisor entre quem detêm e os que não detêm a informação, onde há um imaginário na crença da renovação social e econômica promovida pelas TIC. Essa fascinação pela tecnologia e seus usos, impede-nos de compreender os sentidos que sua apropriação adquire historicamente. Nessa perspectiva de revolução social, quanto maior a presença da tecnologia, menor a necessidade do trabalho humano, bem como maior a subordinação do trabalho ao capital e aos que usam a tecnologia como formas de controle do trabalho e dos seus produtos. Houve então, conforme a autora, uma ressignificação na forma de ensinar e aprender associadas as TIC, por meio de novas práticas pedagógicas promovidas e institucionalizadas. Um exemplo foi a introdução do ensino a distância que a princípio deveria ser utilizado como complementação da aprendizagem ou em situações emergenciais, mas acabou tornando-se uma modalidade de ensino, largamente difundida atualmente.

Nos discursos acerca da formação de professores, Barreto (2012) detecta uma tendência da aprendizagem desvinculada do ensino, num cenário marcado por tecnólogos, tutores, animadores e etc, e a desterritorialização da escola. Há um pressuposto de que a presença das TIC simplifica o trabalho docente, gerando um deslocamento da função da escola, ou seja, não se aprende somente no espaço escolar, negando-a como lugar privilegiado de ensino. Há também situações como, por exemplo, no ensino a distância, onde houve a substituição total dos professores pelas TIC, principalmente pelo seu custo benefício, ou seja, o professor é considerado a tecnologia mais cara, necessita de uma formação, tempo de preparo de aulas, avaliações e trabalha com um número limitado de alunos. Com a sua substituição pelas TIC é possível ampliar o acesso a educação e reduzir os seus custos. Há então o deslocamento da educação de seu sentido social para a condição de mercadoria negociável no mercado. Segundo a autora, a facilidade da pesquisa e o acesso ao computador não podem ser considerados como “inclusão digital” e por extensão “inclusão social”. Pensar as TIC e os processos de ensinar-aprender extrapola a sua simples presença, entretanto, sua ausência tem servido para explicar o fracasso do que Barreto (2012) chama de “pedagogia dos resultados”. É a redução de professores e alunos a usuários/consumidores. As TIC, ao ver da autora podem favorecer as dimensões de ensinar e aprender, desde que o acesso a informação não seja tomado pela totalidade destes processos. Devemos pensar a construção, socialização

das propostas que se contraponham a substituição tecnológica das TIC, resgatando os sentidos da formação e do trabalho docente.

### **Considerações finais**

O objetivo com o presente artigo foi apresentar os principais conceitos discutidos pelos autores aqui apresentados, em relação aos impactos causados pelo Pós-modernismo, pela Indústria Cultural, e pelas Tecnologias digitais na arte, na educação e na formação de professores. Para tanto, buscou-se, nos fundamentos sócio-históricos, elementos para a compreensão do papel atribuído pela sociedade, e pelo sistema capitalista para as Tecnologias e suas transformações na sociedade contemporânea.

Vimos que na ruptura do modernismo para o pós-modernismo a sociedade transforma os seus modos de produção, suas relações sociais, seus produtos culturais, aprimorando o desenvolvimento da técnica, que por sua vez, resulta em transformações na arte, que sofre fortemente a influência do sistema capitalista e volta-se a mercantilização e ao consumo, retirando seu caráter revolucionário. As produções artísticas são transformadas em padrões produzidos em série, para o consumo e diversão das massas, como vimos, dando origem ao sistema da indústria cultural. Assim, o papel da Arte contemporânea seria o de ir contra a esse sistema hegemônico, juntamente com a filosofia e a educação como um todo.

Como vimos, a Tecnologia da Informação e da Comunicação transformou o próprio processo de formação de professores, seu lugar e suas funções de trabalho. Mas, apesar da tecnologia ser produto de um sistema capitalista, que busca a produção de mercadorias e consumidores, ela deve ser pensada como um artefato produzido pela humanidade, devendo ser apropriada criticamente pela escola e pelos professores. Assim, o papel da educação e da Arte é pensar a tecnologia como produto humano, mas ao mesmo tempo criar formas de resistência, de sensibilidade e de humanização.

### **Referências**

ADORNO, Theodor. W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BARRETO, Raquel. G. A recontextualização das tecnologias da informação e da comunicação na formação e no trabalho docente. **Educação & Sociedade** (Impresso). v. 33, p. 985-1002, 2012.

HUSSAK, Pedro. Arte experiência e não identidade em Theodor Adorno. In: HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir. (Orgs.). **Educação e Estética:** de Schiller a Marcuse. Rio de Janeiro, NAU: EDUR, 2011.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1997.

PISANI, Marília, M; KLEIN, Stefan. A Educação Estética como Educação Política em Herbert Marcuse. In: HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir. (Orgs.). **Educação e Estética:** de Schiller a Marcuse. Rio de Janeiro, NAU: EDUR, 2011.

## A CONVERSA COMO PRÁTICA ARTÍSTICO-EDUCATIVA: AÇÕES EM ESPAÇO PÚBLICO

Priscila Costa Oliveira<sup>16</sup>

### RESUMO

Este texto propõe uma reflexão em torno das ações de conversação realizadas em espaço público, onde como professora-artista utilizo a proposição artística como experiência de educação. Dessa forma, provocar uma descontinuidade dos fluxos de tempo e circulação do espaço urbano, tecendo um diálogo entre público, espaço de ação e espaço ao redor, possibilitando encontros, conversas, projetos e contra poder crítico. O objetivo desta pesquisa é a valorização das experiências de trocas e a construção do conhecimento através do acolhimento e do afeto; assim como contribuir para o debate sobre a importância de se pensar o espaço público como potência de desvios na Arte e Educação. E analisar a conversa como prática artístico-educativa.

**Palavras-chave:** Conversa. Experiência. Arte educação. Espaço público.

A palavra falada como duração de uma experiência artista-público, onde a artista permanece no espaço todo o tempo da ação. Recebendo o público para uma conversa e trocas de experiências. Convida o Outro a contar histórias, a conversas faladas ou silenciosas. Ativando as manifestações de encontros e de estar junto como processo artístico educacional. Com foco nas experiências vividas como material de arte Foucault (2006), referindo-se a voz humana, ao silêncio, a interação social Mafessoli (1998). O que constitui estas ações não são objetos artísticos e sim material humano, memórias e movimentos que geram sentido e valores nos processos sociais, culturais e artísticos. São ações artístico política porque exige do público um posicionamento e/ou reposicionamento contínuo.

Nesta pesquisa, busca-se formas de propor espaços artístico-educativos, construídos por ações nos espaços públicos. Para tanto, é proposto ações artísticas como experiência de Educação, e procura-se através dessa experiência sustentar a potência artística como espaço da vida, provocando uma descontinuidade dos fluxos de tempo e circulação do espaço urbano em ações de conversações. O objetivo desta pesquisa é a valorização das experiências de trocas e a construção do conhecimento através do acolhimento e do afeto; assim como contribuir para uma reflexão sobre a importância de se pensar o espaço público como potência de desvios na Arte e Educação. E analisar a conversa como potência artística e educativa.

---

<sup>16</sup> Mestranda em Artes Visuais pela UDESC.



Figura 1 - A condição de Espera/Estado de Presença. Pelotas/RS – 2014.  
Fonte: Acervo Pessoal

A partir das ações de conversações Falar de tempo para Falar de arte, 2013; Sente-se Ouve-se, 2013; Você tem um tempo?! 2014; Sentar à Porta, 2015-2017; Criar na cidade Ação não-ação urbana, 2015 e Aprofundar-se em si para ver o Outro, 2017. Proponho uma reflexão em torno dessas ações, onde como professora-artista busco utilizar a proposição artística como experiência de educação. Dessa forma, provocar uma descontinuidade dos fluxos de tempo e circulação do espaço urbano, assim, cria-se um diálogo entre público, espaço de ação e espaço ao redor, possibilitando encontros, conversas e reflexões. Como diz Canton (2009), sobre o seu projeto O afeto e a cidade, não basta ocupar o espaço público com obras de arte, só afeto é capaz de criar um canal de comunicação verdadeiro com as pessoas. Trata-se, portanto, da vida como obra de arte, de um estudo sobre os modos de comunicar, de afetar e ser afetado, de táticas de ocupação do espaço público. A palavra público aparece no século XIV, oriunda do latim *publicus*, o que significa respeito a todos. Tornar algo público é torná-lo acessível a todos. Entendido na sua relação de encontro, o trabalho é redefinido pelo espaço que ativa, podendo ser modificado a cada segundo e ser reestabelecido a cada nova experiência. Foucault (2006) expressa sobre “cuidado de si” e a vida compreendida como obra de arte denominada de “estética da existência”, onde aborda como o esquecimento que o sujeito tem de si mesmo leva a falta de cuidado consigo, ou seja, o sujeito deixa de “cuidar de si” e foca sua consciência fora dele. Significa que o homem descuida de sua forma de viver, portanto, é preciso cuidar de si, para então, cuidar do Outro e cuidar do Mundo. Sócrates diz que “não é a arte por meio da qual deixamos melhor qualquer coisa que nos pertença, mas a que nos deixa melhores a nós mesmos” E, é nesta esfera que a conversa e os afetos se tornam possibilidades de transformação de mundo. Portanto, as questões norteadoras desta pesquisa



são: como criar ações propositivas e participativas que criem espaços de interlocução? De que forma esse espaço de escuta e de fala em espaço público proporciona formas de autonomia e cuidado do sujeito? Como e quando a Conversação se apresenta como prática artístico-educativa? Desta forma, as ações de apropriação do espaço-público são baseadas nas relações de fala e escuta entre os participantes, pois é da conversação que surgem todas as nossas relações sociais, da família as decisões políticas.



Figura 2 - Sentar a Porta2014. Exposição #Reabito Revista Arte Contexto.  
Foto: Marcius de Andrade.

### **Conversar é um ato político. É desvio. É contra poder.**

Os espaços públicos são potenciais espaços educativos, pois acontece pelo envolvimento individual de muitos, através de práticas artísticas que buscam se mesclar com o cotidiano. Essas práticas artístico-educacionais ganham potência, pois partem do cotidiano, acontecendo pela necessidade de participação/troca de cada um. Como explica Groys:

Uma tendência em direção a práticas participatórias e colaborativas é inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea. Ao redor do mundo, têm surgido numerosos grupos de artistas que estipulam uma autoria coletiva, quando não anônima, para suas atividades artísticas. O que discutimos aqui são eventos, projetos, intervenções políticas, análises sociais ou instituições educacionais independentes que são iniciados, em muitos casos, por artistas individuais, mas que somente podem ser efetivamente realizados com o envolvimento de muitos. (GROYS, 1950, apud THAMES;HUDSON, 2008, p.19).

A partir deste envolvimento, a educação é entendida como construção do sensível e baseada na subjetividade de cada um, pois é na conversa que se cria cumplicidade, projetos e contra poder crítico que são formas de se reinventar, de se elaborar a própria vida. É assim,



que a educação não acontece de maneira separada da vida, mas a todo o momento, em todos os lugares, apenas precisa de um potencializador, neste caso, a própria Arte como potencializadora de propósitos imanentes à Educação. A vida, para Foucault, é compreendida como obra de arte a se fazer, afirmando que, cada um selecionando para si, a sua maneira, regras de existência, constitua sua vida de maneira agradável aos seus próprios olhos. Por isso, acredita-se/propõe-se que a conversa une educação e a arte de diversas formas. Como diz Augé (2010, p.15), “hoje é incontestável que estamos prestes a viver um período histórico onde parece menos evidente a necessidade de dividir o espaço, o mundo ou o que se vive, para compreendê-los”. Neste sentido, a conversa “em tempos de comunicação de massas, numa sociedade estimulada pela mídia que nem sempre cumpre com seu papel de comunicar” Márcia Tiburi (2013) esta se tornou uma questão essencial. Portanto, uma necessidade artística educativa, pois esta intercambia as experiências e as narrações. Ou seja, ela é o exercício de troca de experiências, de alguém que vem de um sentido e vai para outro. A palavra sentido refere-se, neste contexto, tanto o sentir de ser afetado por algo, como a direção que alguém escolhe seguir.

Nessa perspectiva, por necessidade de cada sujeito, pode-se construir uma educação coletiva, através das trocas de experiências, do cuidado com o Outro, desenvolvendo potencialidades individuais, invenções em si compartilhadas pelo coletivo. Tomados pela velocidade do dia a dia e submetidos a uma má política deixamos de conversar. Tiburi (2013) explica que nos campos de concentração da Alemanha nazista era comum a separação de prisioneiros de mesma língua e o convívio de prisioneiros de nacionalidades diferentes, o que Pierre Bourdieu (2004) chamou de “violência simbólica” uma maneira de impedir o contato pela palavra. Ainda hoje incorpora-se o medo da conversa e uma ansiedade ao contato de uma fala íntima. Tiburi diz:

Desaprendemos de conversar por alguns motivos. Um deles é o descaso que temos com as palavras. Nem nos preocupamos em conhecê-las, não avaliamos a história da humanidade que nelas se guarda. Não imaginamos que palavras tão comuns quanto liberdade, memória, história, pensamento, prática, e tantas outras possuem uma vasta história. E não se trata apenas da etimologia, da origem dos nomes, mas da função simbólica, do que está guardado nas palavras como sentido que vai além delas e mostra o mundo humano dos afetos, sentimentos, desejos, projetos. Não apenas os poetas e escritores devem cuidar das palavras, mas todos os humanos. (TIBURI, 2013)

Os passantes trazem suas experiências, muitas vezes, com certa ansiedade de partilhá-las com alguém, uma necessidade de ser escutado, entendendo que, se não se partilha, só se consome, não se avança; é uma busca por avançar juntos, através do diálogo. Os sujeitos aos

serem afetados pela proposição ou em outro estado de troca, chamo-os de trocantes. Isto é, pessoas que de alguma forma estão dispostas a conversar, a trocar, sejam experiências, histórias, narrativas ou ações. Alguém que sabe algo, que aprendeu algo, transmitindo esse conhecimento, esta experiência, a alguém que sabe outra coisa e tem outra experiência e vice-versa. Ou, movidos pela própria curiosidade, passam a buscar algo de seu interesse. Assim como Rancière (2012, p.7), ao apresentar a teoria de Joseph Jacotot, quando afirma que “um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública.” Esses espaços se tornam um lugar de todos, onde todos podem ser criadores, propositores e mediadores. Existindo uma horizontalidade (Rancière, 2012) garantida pela própria ação, em que as pessoas criam seu próprio percurso na proposição. Cada um agindo a seu modo, no seu tempo. Assim, os elementos vão sendo compostos sem a obrigatoriedade de nenhuma hierarquia, o que proporciona liberdade e independência de ação e conhecimento.



Figura 3 - Falar de tempo para falar de arte, 2013.  
Vinculado ao Projeto Pedagógico da 9ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre/RS  
Fonte: Acervo Pessoal

A arte contemporânea permeia as questões cotidianas, refletindo sobre as questões de experiências e como a educação está vinculada à experiência de todos aprender a refletir sobre o tempo e sobre o espaço, é aprender a refletir sobre a vida e os modos como nos relacionamos uns com os outros, é dar valor as experiências. Como cita Larossa (2002), sobre o texto de Walter Benjamin, “nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara”. O aprendizado não precisa ser algo doloroso, ele pode se dar pelos afetos e

acolhimento. Isto não representa uma banalização da educação, tampouco uma negação do científico, pois “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que passa, não o que acontece, ou que toca.” (Larossa, 2002, p.21). Assim, este estudo propõe novas fronteiras como horizontes, é descobrir novas maneiras de se relacionar e obter conhecimento. “A capacidade de escutar está em extinção” diz Tiburi (2013), Quantas vezes parecemos conversar, mas isso não ocorre. Onde um fala e o Outro apenas espera sua vez de falar sem escutar. Dessa forma, são meios para a “desmassificação” da Educação, pois como nos diz Augé (2010, p.108): “aprender a se deslocar no tempo, aprender a história, é educar o olhar focado no presente, prepará-lo, torná-lo livre”. Sobre os encontros, tão importantes neste projeto, Deleuze (2011) nos diz que eles não acontecem entre as pessoas, os encontros acontecem com o que nos toca, com o que nos afeta. Estes encontros podem ser favoráveis ou não, mas obrigatoriamente eles tocam de alguma forma. Pensar a educação como encontro é pensar acolhimento, é entender que estamos lidando com algo subjetivo, o sujeito. E, ainda, que antes de pensar em conteúdos a serem trocados é necessário despertar interesse e perceber se as partes estão disponíveis às trocas, descobrir o que temos a dizer e ouvir.



Figura 4 - Você tem um tempo?!2014. Porto Alegre/RS.  
Fonte: Revista Arte Contexto.

A educação pode inicialmente ensinar a todos a mudar o tempo para sair do eterno presente, e fazer mudar o espaço, isto é, a mudar no espaço, a sempre ir ver mais de perto e a não se nutrir exclusivamente de imagens e mensagens. É preciso aprender a sair de si, a sair de seu entorno, a compreender que é a exigência universal que relativiza as culturas e não o inverso. “É preciso sair do certo culturalista e promover o indivíduo transcultural, aquele

que, adquirindo o interesse por todas as culturas do mundo, não se aliena em relação a nenhuma delas. É chegado o tempo de uma nova mobilidade planetária e de uma nova utopia da educação”. (Augé, 2010.p. 109). Ou melhor, uma Heteropia de desvios na educação. A educação pode partir do afetivo, do subjetivo, dos tensionamentos e do acolhimento. O conhecimento deve ser baseado nas experiências. Só então, com o sujeito livre da massificação da educação, conseguiremos um conhecimento baseado na partilha das experiências e, assim, uma Educação voltada às necessidades dos sujeitos e não do mercado de trabalho.



Figura 5 - Criar na Cidade: Ação não ação urbana, 2015. Pelotas/RS.  
Foto: Agência CKCO

## **Materiais e Métodos**

Desenvolve-se um estudo de natureza pratica que procura fundamentar-se, contudo, na análise de dados coletados através das relações das ações artísticas e artigos de reflexão sobre o tema. Para analisar sobre como se dão as relações de arte e educação nas experiências de tempo e mobilidade em ações de conversação em espaços públicos, é utilizada uma metodologia exploratória e diagnóstica, desenvolvida em espaços cotidianos, promovendo experimentações, experiências e trocas. São desenvolvidas proposições indivisíveis entre a ação e sua localização, demandando a presença do Outro para gerar sentido no contexto ao qual está inserido. A partir do conceito de professores sensíveis ou clandestinos propõe-se



ações para estar juntos, estabelecer relações mais perto do Outro, com os nossos vizinhos e colegas. Deste modo podemos falar sobre sociabilidade (Maffesoli, 2008), ou seja, em vez de relações contratuais, relações mais favoráveis são estabelecidas, mais afetivas, onde reaparece a partilha do sensível. Todas as ações desenvolvidas ocorrem através da abordagem do diálogo, da possibilidade do encontro e da desaceleração do tempo numa experiência de ensino/aprendizagem. Ela aparece vestida de experiência artística, mas traz conteúdos, potencializa discussões, critica o contexto e se apropria do espaço ao fazer educação através da arte. Maria Acaso no seu livro *Pedagogias Invisíveis* nos diz:

Os professores que assumem que a educação está presa em um paradigma obsoleto têm a responsabilidade de desenvolver a educação do século XXI. O caminho da transformação é descobrir pedagogias invisíveis e trabalhar na sala de aula e entender a prática de ensino como um discurso. Quando um professor percebe que algo aparentemente tão trivial como deixar uma porta aberta ou fechada pode mudar radicalmente o que acontece na sala de aula as pedagogias invisíveis começaram a ser uma parte essencial de sua experiência. Portanto, o primeiro passo envolve a compreensão da importância deste conjunto infinito que micro-discursos têm no dia e o poder de transformação que pode detectar e alcançar no ensino e aprendizagem. (ACASO, 2012)

Diante disso, esses momentos singulares, tem grande potencial de reverberações no cotidiano das pessoas, como diz Canton (2009, p.51), “desestabilizam nossas compreensões da vida e injetam sutilezas, incertezas, sons que se recombina e se estranham entre si”. O espaço criado é como estar em outro lugar dentro da cidade, é o que revela o uso que a população faz do lugar, mostrando uma cidade vivenciada para além das ordens e regras do sistema gestor. Uma prática do uso do espaço simples e humana. É uma percepção do contexto que, somente a população que usa o espaço de verdade, consegue perceber. O trabalho do professor-artista aqui é dar visibilidade às práticas do espaço desenvolvidas por cidadãos comuns, e à forma como se apropriaram do seu espaço cotidiano.



Figura 6 - Sentar à porta2014. Porto Alegre/RS.  
Exposição #Reabito. Revista Arte Contexto.  
Foto: Marcius de Andrade.

## Resultados e Considerações Finais

A falta de tempo, a insegurança e a arquitetura hostil das cidades foram levando as pessoas cada vez mais para dentro de suas casas, atrás de suas portas e grades, transformando a calçada em um espaço unicamente de passagem. Para contrapor essa lógica venho propondo ações como o projeto "Sentar a Porta", de 2014 que se volta a escuta da fala pública, o exercício mais caro da democracia, onde é o cidadão quem pode falar. Como diz Bourriaud (2009): "Parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã. E só, mas é muito". Entendendo que as calçadas podem ser uma arquitetura de discurso público, como exemplo: no bairro Restinga, Porto-alegrense [projeto realizado para exposição #Reabito da Revista Arte Contexto em 2015], as pessoas acabaram por se aglutinarem em uma ou duas casas e acabaram por debater o bairro, com suas histórias e mudanças. Para algumas foi a primeira oportunidade de comunicar com seus vizinhos. Isso torna o espaço mais humano, criando laços afetivos entre moradores. E são nessas relações que nos tornamos resistência à violências institucionais. Assim, a proposição busca táticas de autonomia do sujeito pela fala, analisando e debatendo a conversa como prática artística educativa. São formas simples de autogestão coletiva. Essas ações em espaços urbanos públicos contribuem através da arte para uma Educação que não se impõe linearmente, mas

que é construída através de micropolíticas, investigações, experimentos dos espaços que habitamos, que possa refletir nas relações humanas e entender como elas não só mudam nossa percepção de mundo, mas o mundo em si. A arte educa sem paredes nem regras, o conhecimento está no mundo, ocupar aquilo que é público qualifica o lugar, o sujeito e as relações.

## Referências

ACASO, Maria. **Pedagogías invisibles: el espacio del aula como discurso**. Madrid: Catarata, 2012.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. Não lugares: **Introdução a uma antropologia da mobilidade da supermodernidade**. 9ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rounet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. [Coleção temas da arte contemporânea].

\_\_\_\_\_. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. [Coleção temas da arte contemporânea].

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro. Vozes. 2007.

GROYS, Boris. **A Genealogy of Participatory Art**. In: SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART. The Art of Participation: 1950 to Now. Nova York: Thames & Hudson, 2008, p. 19.

LABORIE, Apolline Torregrosa. **Los maestros clandestinos en la formación artística The Clandestine Teacher in Art Education**. Revista Paralelo 31 page 1 .edição 06 • junho 2016. Paris

PLATÃO. **Diálogos**. Pará: Universidade Federal do Pará. 1975



RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.  
PERIÓDICOS

PESSOA, Fernando Mendes. **Entre pensar e ser, Heidegger e Parmênides**. Anais de Filosofia Clássica, Rio de Janeiro, ano 1, vol.1, nº 1, 2007

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, v19. Campinas, 2002.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. In: Arte&Ensaio. Rio de Janeiro, EBAUFRJ, n. 17, dez. 2008, [p. 167-187].

#### SITES

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Disponível em: [http://tvescola.mec.gov.br/images/stories/download\\_aulas\\_pdf/fichas\\_ok/ensino\\_fundamental/o\\_abecedario\\_de\\_gilles\\_deleuze.pdf](http://tvescola.mec.gov.br/images/stories/download_aulas_pdf/fichas_ok/ensino_fundamental/o_abecedario_de_gilles_deleuze.pdf). Acesso em: 10 dez. 2013.

TIBURI, Marcia. **Conversar é uma forma de amar**. Publicado em Vida Simples. Disponível em: <<http://www.marciatiburi.com.br/textos/conversareumaforma.htm>> Acesso em: 13 out. 2015.

## **A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E O DESENVOLVIMENTO DA ATITUDE REFLEXIVA NA FORMAÇÃO DOCENTE EM ARTES VISUAIS**

Raquel Casanova dos Santos Wrege<sup>17</sup>

### **RESUMO**

Esta pesquisa que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pelotas, na Linha de Pesquisa Educação Estética e Ensino da Arte, versa sobre o processo de formação inicial docente em Artes Visuais. Dentre os conceitos apresentados salientam-se a experiência estética através da arte e a ação-reflexiva. O estudo parte de uma abordagem qualitativa através de pesquisa-ação tendo como público-alvo acadêmicos do último semestre do Curso de Artes Visuais modalidade Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Objetiva compreender a relevância da reflexão, através de experiência estética por meio de discussão e da produção artística, para o desenvolvimento da formação individual como futuro arte-educador e coletiva tendo com amplitude o Curso. Fundamenta-se teoricamente no pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty (1990; 1992; 1999), na concepção de professor reflexivo de Schön (2000) e de ação-reflexiva segundo Perrenoud (2002).

**Palavras-chave:** Experiência estética. Professor reflexivo. Formação docente em Artes Visuais.

### **Introdução**

Este artigo busca apresentar a importância da experiência estética através da arte para o desenvolvimento de uma atitude reflexiva durante a formação inicial de docentes. A partir da revisão bibliográfica sobre o tema e atividades práticas de pesquisa, como oficinas e a exposição, compreende-se que durante a graduação no Curso de Artes Visuais Licenciatura se faz necessário ao futuro arte-educador experienciar esteticamente aspectos que constituem sua formação. Dentre os conceitos aqui abordados apresentam-se o de “profissional reflexivo” a partir do pensamento de Schön (2000), “ação reflexiva” segundo Perrenoud (2002) e experiência estética através da fenomenologia de Merleau-Ponty (1900, 1902, 1996). As questões que envolvem o Ensino da Arte estão sempre em constante mudança, de modo geral, no campo da educação estamos sempre na tentativa de criar melhorias assim também quanto ao tema da formação docente. Embora nem sempre seja possível compreender essas “inovações” no presente momento em que são elaboradas, podemos levantar questões por meio de pensamento crítico e até mesmo repensarmos algumas práticas. Deste modo, torna-se fundamental ao futuro arte-educador que desenvolva reflexões sobre: as práticas didáticas que aprendeu durante o Curso, o percurso que buscou e as escolhas que tomou para formá-lo

---

<sup>17</sup> Graduada em Artes Visuais Licenciatura pela UFPel. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel.

segundo um perfil pedagógico com o qual se identificou. Assim, apresento por meio deste estudo os resultados da pesquisa realizada com acadêmicos do Curso de Artes Visuais Licenciatura, na Universidade Federal de Pelotas, RS, onde desenvolvi um projeto, na Linha de Educação Estética e Ensino da Arte, promovendo atividades que privilegiassem o processo reflexivo por meio da experiência estética com a arte.

### **Desenvolvimento e discussões**

Nesta pesquisa trata-se da experiência estética a partir da abordagem de Merleau-Ponty (1990), que parte da concepção do corpo-próprio pelo qual se constitui a percepção sensível do sujeito, ou seja, a experiência estética como um fenômeno que está centrado na percepção. A percepção sensível é o modo como absorvermos o mundo ao nosso redor por meio dos sentidos e do pensar. Ao ativarmos nossa percepção do mundo podemos externalizá-la, considerando a expressão de cada indivíduo uma possibilidade de visualidade, através da sua expressão poética. A experiência estética é uma possibilidade de entendimento do mundo permeada pela percepção própria de cada sujeito. Para que esse processo possa ocorrer Merleau-Ponty (1992) argumenta a importância da intencionalidade estética como um estado de abertura do sujeito para o seu redor. É preciso haver a disponibilidade do sujeito para que se constitua a experiência transformadora. Através da percepção e da expressividade que se atribui significância ao mundo, sendo assim é por meio de experiências estéticas que se desenvolve o repertório ou mesmo a subjetividade que forma o futuro educador de Artes Visuais.

No relato de Schön (2000) se introduz a ideia da “reflexão-na-ação”, que segundo o autor é desenvolvida pelos profissionais durante as situações de incerteza, singularidade e conflito da prática profissional. Ele explica que no decorrer da ação a reflexão pode se fazer presente. Do mesmo modo, é possível compreender a ação prática da formação permeada por esses momentos em que os estudantes se deparam com a incerteza das escolhas que farão no Curso ou mesmo conflitos em relação ao que aprendem. Refletir sobre a ação de se formar ou mesmo sobre a ação de formar alguém é como, o próprio sentido da palavra apresenta, dobrar-se ou flexionar-se sobre sua própria subjetividade ou tudo aquilo que o constituiu até o momento enquanto futuro educador. A ideia de estar em um Curso de licenciatura perpassa o que se pensa sobre o Ensino da Arte e o que se objetiva enquanto futuro profissional na educação. Propõem-se momentos de “refletir-na-ação”, que podem ser pensados como uma

pausa em meio ao decorrer do Curso para questões não resolvidas dos estudantes quanto a graduação e que se tornam conflitos internos. O que se pode constatar na pesquisa que no decorrer de inúmeras atividades das disciplinas e projetos, poucos são esses momentos que permitem parar para pensar. Os discentes preocupam-se apenas com seu conteúdo acadêmico parece que colocam uma longa distância em relação a sua própria subjetividade. Sendo que esses dois aspectos estão sempre interligados. Para isso trabalhar através da arte como geradora de experiência estética é oportunizar o desenvolvimento de uma postura reflexiva dos sujeitos.

Muitos estudos na área de Educação em Artes falam da experiência estética e da reflexão, no entanto apresentam esses aspectos no que tange à formação continuada do docente, ou seja, quando já está atuando em sala de aula (LOCATELLI, 2011; CARVALHO, 2013; BENITO, 2011; SOARES, 2007; CAPRA, 2007; DOTTO, 2009). Outros tratam da dimensão estética relacionada aos futuros arte-educadores da educação básica (CARRARA, 2012), assim como estudos que trabalham a experiência estética com discentes do Curso de Pedagogia (FARINA, 2007; OLIVEIRA, 1985). Também há trabalhos abordando o Ensino Superior como formação estética de docentes que atuam na graduação (AMORIM, 2008). Apesar deste tema ser tratado em várias pesquisas poucos estudos apontam para o aspecto da experiência estética na formação de futuros docentes em Artes Visuais tendo como referência o Ensino Superior de Artes Visuais Licenciatura no período que compreende a graduação na contemporaneidade. A relevância de desenvolver o processo reflexivo se dá pois, proporciona: melhor compreensão dos discentes em relação aos elementos que constituem o processo de formação na área de arte-educação em nível superior, reforça o perfil profissional que o licenciando busca para sua atuação futura enquanto docente, gera maior expressividade dos discentes quanto sua formação profissional e subjetiva, colabora para que estabeleçam melhor contato com outras subjetividades e pontos de vistas (tanto nos diálogos das oficinas quanto na exposição), desperta um pensar mais crítico sobre o modo como tem sido abordado o Ensino das Artes Visuais, transforma as experiências negativas e bloqueios tidos durante a formação em alavancas construtivas para conscientização do que considera positivo no decorrer deste processo formativo, defini de modo mais claro e objetivo as ações/escolhas em sua graduação (auxilia a definirem melhor as escolhas de disciplinas optativas, participação em projetos, desenvolvimento de pesquisas), assim como, colabora no entendimento de si e de sua responsabilidade profissional como arte-educador.

Para que o processo reflexivo pudesse se tornar presente na graduação e ser melhor analisado a fins de pesquisa, o estudo divide-se em duas etapas complementares: o projeto das

oficinas de “Diálogo e Proposições” e a Exposição “*Reflexus*: Formação docente em Artes Visuais”. Na primeira etapa, o público-alvo foram os acadêmicos do último semestre do Curso de Artes Visuais Licenciatura da UFPel do ano de 2016. Foram ao total sete encontros, cada um com duração de uma hora depois das aulas da disciplina de Projeto em Artes II (em que é realizado o Trabalho de Conclusão de Curso). A escolha deste grupo baseia-se em alguns motivos: estes discentes logo estarão atuando no mercado de trabalho, no final do Curso os discentes podem relatar mais experiências obtidas durante a formação, assim como tem necessidade de dialogar sobre as pesquisas que estão estudando para o Trabalho de Conclusão de Curso. Nesta etapa foram elaboradas atividades para que os estudantes tivessem a oportunidade de se expressar sobre a formação como futuro arte-educador tanto por meio das conversas coletivas quanto através do fazer artístico. Os discentes tiveram oportunidade dialogar sobre suas percepções durante a formação (aspectos positivos, propostas de melhoria no Curso, reconhecimento de questões sobre o Ensino da Arte, levantamento de problemáticas) e desse modo, desenvolveram trabalhos artísticos relacionados ao tema desta pesquisa.

Na segunda etapa do Projeto em que se deu a exposição, objetivou-se por integrar ao grupo de modo abrangente outros acadêmicos em formação, assim como os atuais docentes do Curso. A exposição foi realizada de nove a dezesseis de março de 2017 no segundo andar do Centro de Artes da UFPel, prédio em que o grupo tem aulas, sendo que a escolha deste espaço se deu pela circulação tanto dos futuros arte-educadores como dos atuais arte-educadores que os formam no Curso. Através de obras propositivas e da interação do público com a exposição, foram ativadas novas reflexões sobre o tema advindas dos discentes e dos docentes, de modo que o Projeto foi enriquecido por estes outros olhares e gerou novas percepções. Assim, por meio das análises dos dados (gravações de áudio, entrevistas, questionário online, produção artística) os resultados relacionados aos elementos citados demonstram ser bastante significativos.

O diálogo e as trocas motivaram os discentes a compreender a sua própria situação profissional e os ajudou a se reelaborar enquanto sujeitos frente ao Curso que os formou, como trata um dos discentes no questionário sobre a relevância de participar das oficinas:

[...] a oficina para mim [...] é nela que se percebe as dificuldades, as frustrações e benefícios de ser um professor, pois quando nos reunimos trocamos experiências importantes, de estágios e outros lugares que algum colega trabalhou ou trabalha. Muitas coisas fui aprender nas oficinas, tais como: eu ser um artista, um mediador e fruidor, pois em minha concepção, eu era apenas um futuro professor, e foi através dos diálogos muito pertinentes e sinceros que fui informado e esclarecido,

que minha atividade, me torna um artista também. (Discente A, questionário, questão 1, 2017).

As atividades partiram do pressuposto de gerar momentos de criação e de pensamento subjetivo. Desse modo, busquei investigar a forma como os discentes tinham percebido sua formação, os pensamentos que guardavam sobre o Curso, as dificuldades de tratar sobre o Ensino Superior em Artes Visuais, levando em conta aspectos pessoais e o contexto em que estavam inseridos. As atividades propositivas são oficinas que trabalham o despertar de ideias através da experiência estética em relação às escolhas formativas. Objetiva-se que haja uma ampliação do olhar e que esses momentos reflexivos auxiliem no processo de autoformação. Essas reflexões abordam o fazer pedagógico no decorrer do Curso, o envolvimento destes estudantes na sua prática de aprendizagem, assim como, o Ensino da Arte no panorama do discente e a sua futura ação pedagógica. A reflexão é uma forma de transformação, para repensar de modo crítico as situações na prática. Outro discente apresenta a reflexão no sentido de uma retomada, como se pudesse através do diálogo reviver seu processo formativo: “Aos alunos que estão concluindo é importante refletir e recordar de tudo o que viveu nos anos da graduação” (Discente D, questionário, questão 1, 2017). Nesse aspecto, se tornam mais autônomos e responsáveis quanto suas competências profissionais, pois colocam em questão as próprias experiências que muitas vezes são esquecidas. E estas experiências que os constituem em sua subjetividade refletem diretamente na forma como interagem com o seu redor e na própria ação de formar outros sujeitos. No entanto, muitos discentes apontaram que estes momentos se tornam necessários e precisariam ser feitos em mais constância no decorrer de sua graduação. Trata-se assim de uma atitude reflexiva presente durante a experiência formativa, ou como explica Perrenoud (2002) com o conceito de “prática reflexiva”: “Todos nós refletimos na ação e sobre a ação, e nem por isso nos tornamos profissionais reflexivos. [...]. Uma prática reflexiva pressupõe uma postura, uma forma de identidade, um *habitus*.” (PERRENOUD, 2002, p. 13).

Com este caráter da reflexão como momento de experimentação estética é possível haver as trocas de ideias e de sentidos, como argumenta um dos participantes das oficinas: “[...] foi relevante especialmente para escutar o ponto de vista dos colegas”. (Discente C, questionário, questão 1, 2017). O diálogo e a escuta geram esses encontros e ativam nossas percepções para o redor. É importante destacar a percepção da experiência como saber próprio de cada sujeito, como afirmam os discentes em suas falas: “expor nosso fazer”, “escutar pontos de vista dos colegas”, “o que tínhamos a expressar era muito valioso do que pensávamos”, “visualizar em forma artística o modo de pensar dos colegas”. Todas essas

palavras sobre a atividade relatam essa vivência de contato com a subjetividade deles estabelecendo relações com os outros integrantes do grupo. Isto traduz a ideia de que o saber através da experiência é um saber pessoal, relativo de pessoa para pessoa, subjetivo e particular. Portanto, durante as atividades os discentes sentem-se mais dispostos para interagir, para se expressar, para se questionar e até mesmo ressignificar a sua formação. Não há mais um estado de passividade ou de simples aceitação, mas um estado de percepção ativa.

Trata-se da reflexão na formação inicial, como fundamento para a futura atuação no mercado de trabalho, como define Perrenoud (2002) “A formação de principiantes tem a ver, acima de tudo, com a formação de pessoas capazes de evoluir, de aprender, de acordo com a experiência, refletindo sobre o que gostariam de fazer, sobre o que realmente fizeram e sobre os resultados de tudo isso.” (PERRENOUD, 2002, p.17). Através do diálogo e da própria atividade criativa que se dá com por meio da arte, é possível desenvolver o processo reflexivo não só dos discentes que trabalharam no grupo como também daqueles que circularam pela exposição tendo contato com a perspectiva da produção artística no viés da licenciatura.

Quando estávamos no sexto encontro das “Oficinas de diálogo e proposições” pedi para que os discentes comesçassem a pensar em algo que quisessem levar para a exposição. Inicialmente tiveram certo receio, pois em suas falas mesmo achavam que seus trabalhos poderiam ficar ruins, que seriam julgados, que não tinham tempo suficiente para pensar em algo.... No decorrer do semestre cada um dos cinco participantes foi me enviando as ideias para elaborarmos a estrutura básica do evento. A Exposição “*Reflexus*: a formação docente em Artes Visuais” surgiu como proposta desta pesquisa, e objetivou uma criação mais coletiva sendo projetada para que os visitantes pudessem participar das proposições reflexivas. Voltar-se a si mesmo e colocar em questão o que já se conhece. Sendo de fato aqui, analisado o potencial reflexivo que a experiência estética gerou, essa coleta será realizada por meio dos depoimentos sobre a experiência que vivenciaram e o que isto provocou de modificação em cada um frente à forma como se perceberam e como compreenderam o Curso. Como experiência de expor para o grupo de modo geral foi um processo muito significativo. No questionário comentaram sobre como vivenciaram a atividade de criação da obra, em suas diversas etapas: pensar no tema, como expressar, que materialidade usar, como expor, o título, o conceito que buscavam tratar.... Como bem traduz o discente B em sua resposta, sobre a sua produção para esta exposição:



Ver as obras nos espaços expositivos foi como uma ficha caindo: tenho uma produção artística que em nada se diferencia da produção do bacharelado. Pensar nas obras sempre foi um processo muito intenso, demorado e extremamente doloroso. Nós expomos através de nossa produção. Catamos no fundo da alma, sentimentos e vivências represadas. Os nomes foram sempre “insights”- vieram no meio da noite. (Discente B, questionário, questão 3, 2017).

Neste sentido, que os discentes acabam se pondo frente à possibilidade de criação, e compreender que mesmo formando-se em um Curso de licenciatura são capazes também de proporcionar a reflexão por meio do fazer artístico com suas próprias percepções sobre o tema. Aspecto que é salientado pelo discente D “[...] nunca pensei em um objeto artístico como resultado de questionamento sobre o que é ‘ser professor’ em Artes Visuais”. (Discente D, questionário, questão 3, 2017). O objetivo de proporcionar as reflexões acaba sendo retomado de modo cíclico. A proposta está sempre sendo reativada, partimos das reflexões que fizemos nas oficinas sendo individuais ou coletivas, as reflexões de produção artística sobre o tema, o próprio objeto como gerador de reflexões, o evento em si como reflexão para o Curso, o público com suas reflexões sobre o tema através das obras, e assim, se dá um processo que se retroalimenta. Dessa maneira, se torna possível gerar uma postura reflexiva sobre a formação docente no Curso, uma ativação de percepções constantes. Como aborda Perrenoud (2002) a figura do principiante, que aqui apresento ao tratar do graduando, como sendo um sujeito entre suas identidades “[...] abandonando sua identidade de estudante para adotar a de profissional responsável por suas decisões.” (PERRENOUD, 2002, p. 18). Nesse aspecto, caracterizado pelo processo de transformação do perfil de estudante para futuro arte-educador que a angústia, os medos e/ou momentos de inseguranças que surgem no decorrer da graduação passam a ser ressignificados por meio da reflexão proporcionada pela experiência estética.

Seguidamente durante as conversas, os discentes criaram parâmetros de comparação entre os Cursos de bacharelado e licenciatura, assim como justificam a falta de produção com a dificuldade de administrar o tempo de estudo que o Curso lhes exige. São reflexões que caem num contexto maior, ao se discutir a ideia de um arte-educador que envolve de modo intrínseco os papéis de fruidor/artista/professor. Papéis que na maioria das vezes ficam indissociados durante uma prática como arte-educador, no entanto os discentes, da licenciatura em sua grande parte, sentem dificuldades de se compreender com esta concepção. Assim, que surgem de modo mais acelerado, pois raramente são provocados para questionar essa situação, os medos e tentativas de justificar a não produção ou falta de criação de arte dos discentes da licenciatura. Esta discussão também se fez muito presente

nos trabalhos apresentados pelo grupo, e acabou tocando como reflexão no público que interagiu com as obras:

Em algum momento se pergunta, você é um artista? Meus professores, na época em que eu fui estudante entre 90 e 95, tinha vários professores que tinham esta atitude. Afirmando que o discente não é artista. Parece que reverteu... parece que isto está acabando. Porque tem mais professores que entraram e que são artistas também. [...]. Ou eu sou professora e artista, e estas coisas não precisam ser separadas. É uma coisa que eu assumo isso, como profissional e como pessoa. Se é uma coisa que você escolhe, então o que os outros falam.... Então eu acho que tem um pouco de a pessoa não se assumir, um pouco de imaturidade eu acho... E a cobrança, qualquer tipo de cobrança dificulta. Em vez de cultivar a escolha ela pode te ferir como escolha. (Docente, Degravação de conversa com público da exposição, 2017).

Neste diálogo, nota-se que a interação do público com a exposição abrangeu não somente discentes da licenciatura, como também diversos sujeitos que circularam pelo espaço do Centro de Artes. Essa conversa apresenta um dos objetivos principais da pesquisa em provocar a reflexão sobre o tema de forma mais subjetiva e que permita os sujeitos o processo de autorreflexão sobre sua formação. Tanto o futuro docente quanto o docente em atuação, como neste caso relato, trazem questionamentos constantes sobre suas ações. É interessante pensar sobre o sujeito que forma, e a ação de se formar como complementares. O que se buscou com os trabalhos do grupo foi exatamente colocar em questão essas duas ideias, sendo que a ação de se formar cria uma ênfase maior a partir dos trabalhos dos discentes sobre como se está constituindo sua própria formação no Curso de Licenciatura. Através das conversas com o grupo discente e docente, percebe-se muito presente na formação a ideia do “professor/artista”. Essa concepção surge tanto como: cobrança, possibilidade, escolha, dificuldade.... Na fala deste docente nota-se o foco nesta questão, sendo que para ele essa confusa ideia de papéis resulta na ação de “assumir” uma posição frente ao tema, e que isto envolve necessariamente a maturidade do sujeito durante a formação. Nem sempre essa percepção de si fica clara no decorrer do Curso, muitas vezes gera aflição nos discentes por não se sentirem aptos para desenvolver-se mutuamente nos dois aspectos. Em decorrência disso, que a reflexão sobre sua formação, sobre si e sobre o Curso ganha relevância, por ser um processo que auxilia na tomada de uma atitude mais ativa do seu próprio desenvolvimento. O estudante tendo contato com essas informações sobre o Curso, conhecendo melhor algumas ideias sobre sua formação como futuro docente, trocando ideias com os colegas, refletindo sobre o que objetiva na graduação e como é tratado esse tema em sua faculdade, acaba desenvolvendo melhor o modo como compreende seu trajeto durante a formação inicial e isto influencia muito na futura atuação como arte-educador.

## **Algumas Considerações**

A iniciativa em tratar deste tema se faz relevante pois urge novas pesquisas no campo da arte-educação que discutam sobre o período anterior à fase de atuação profissional educador na escola, ou seja que tratem sobre a formação inicial, e que desse modo possam repensar e atualizar concepções que se tornaram vigentes nos cursos de licenciatura. Os aspectos da formação docente aqui abordados, servem como ponto de partida para questões mais profundas que tangem debates sobre o Ensino Superior, o papel da arte-educação e a compreensão do ser educador no contexto atual. Por meio do estudo se identificou a possibilidade da experiência estética no desenvolvimento de uma formação inicial mais ativa frente aos seus aspectos constitutivos. Compreende-se que a atitude reflexiva abrangeu o aspecto formativo de cada indivíduo assim como em um contexto mais amplo o Curso de Artes Visuais Licenciatura.

## **Referências**

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas**. Campinas: Papyrus Editora, 1990.
- PERRENOUD, Philippe. **A prática Reflexiva no ofício de professor: Profissionalização e razão pedagógica**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2002, p. 232.
- SCHÖN, Donald. **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000, p.256.

## O QUE VAIS ENSINAR COM ESTAS ESCOLHAS?

Rosenara da Silva Soares Maia<sup>18</sup>

Marilda Oliveira de Oliveira<sup>19</sup>

### RESUMO

No presente texto pretendeu-se pensar e movimentar questões relacionadas ao ensino/ aprendizagem, não apenas aqueles consequentes do sentido professor/estudantes, mas nas relações e questões do ser/estar professor. Essas questões pautaram-se em experiências em salas de aula e projeto de ensino e pesquisa dialogando com autores como Sílvio Gallo, Gilles Deleuze, Walter Kohan, Fernando Hernández, Montserrat Rifà e Sandra Corazza. A partir da perspectiva da autobiografia e da aproximação das filosofias da diferença para pensarmos acerca do ensino de artes visuais e da produção docente que vivencia espaços contemporâneos, de intencionalidades diversificadas de forma a articular modos e experiências com conceitos que se entrelaçam com o espaço tempo em que estamos submersos.

**Palavras-chave:** Ensino/aprendizagem. Docência. Artes visuais.

### Introdução

Pensar acerca de ensino/aprendizagem é uma relação que tem movimentado muito meu pensamento, nessas relações entre imagens e discursos, em salas de aula de ensino básico com crianças e adultos e na academia. Nesses tensionamentos estão inseridas outras questões, que estabelecem principalmente conexões com o tempo, com os espaços e com o que tange a questão de senso comum. Essas relações que se estabelecem nestes trânsitos entre escola e academia, entre estar professor e estudante, nos revezamentos dicotômicos que delimitam potencialidades de linguagens, narrativas e pensamentos, é justamente esta escassez que reverbera no meu pensamento ideias e movimentos para criarmos e ou produzirmos outras formas de fazer e estar em aulas de artes visuais. Essa relação temporal, que é estabelecida pelo tempo de hora/aula e o distanciamento entre as vivências dos sujeitos partícipes destes encontros e o poder outorgado pelas instituições aos docentes.

---

<sup>18</sup> Possui graduação em Artes Visuais - Licenciatura Plena em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria (2016) e graduação em Artes Visuais - Bacharelado em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria (2012).

<sup>19</sup> Professora Associada do Departamento de Metodologia do Ensino, do Centro de Educação, da Universidade Federal de Santa Maria, atua na Graduação nos Cursos de Licenciatura em Artes Visuais. Também é professora credenciada no Programa de Pós-Graduação em Educação, Mestrado e Doutorado (PPGE/CE/UFSM).

Pautada na autobiografia rememoro e aciono alguns acontecimentos trazendo-os a baila na tentativa de tencioná-los com alguns dos conceitos elencados, pois como afirmam Hernández e Rifà (2011), adotar uma perspectiva autobiográfica trata da possibilidade de ressignificar algumas experiências e confrontá-las com os discursos sociais e culturais do nosso tempo. Rememorar o questionamento de uma criança de seis anos de idade sobre o que pretendo ensinar com o filme que propus em determinado momento em sala de aula, me fez pensar em outras questões além do contexto, questões muito mais íntimas que estavam sufocadas em minhas provisórias certezas, quiçá escondidas para que não pudessem saltitar vividas entre minhas leituras, diálogos e escritas. Ponho-me a pensar *onde, o quê e porquê ensinar*. E a partir desse questionamento busco em autores como Gilles Deleuze, Sílvio Gallo e Sandra Corazza embasamentos e suportes para desenvolver o pensamento e as produções de encontros, aulas e escritas acerca deste assunto do ensino/aprendizagem.

### **A instituição escola, aprender e ensinar?**

A afirmativa de que a instituição escola é lugar de aprender me movimenta a problematizar o que é o aprender, ou ainda o que é ensinar. Penso que podem traçar o percurso de mãos dadas, talvez com laços que se desfaçam pelo caminho, porém o que significam esses vocábulos que se tornam conceituais para esse ser que opera essas práticas docentes?

Essa permuta insistente que impele minhas intenções, meus questionamentos e minhas experiências. Penso em ensino como sendo o que está firmado junto as instituições, sejam escolas, universidades, cursos técnicos. Vem imbuído de um sincretismo com a ancestralidade, é partindo desta relação que se faz no senso comum e cultural não apenas deste espaço em que me situo, mas de outros tantos que carregam o ensino como sendo tarefa daqueles que já viveram, que conhecem a vida, o mundo, a história, as teorias e ideias.

Na aproximação com as ideias de Sílvio Gallo (2012), me deparo com uma relação do ensino e aprendizagem que carrega consigo essa segurança ofertada ao professor. Ponho-me a pensar e reconhecer as relações vivenciadas na educação referente as concepções históricas tanto da educação quanto do pensamento, reconhecendo a concepção platônica do aprender enquanto reconhecimento que se fez matriz dos pensamentos educacionais e pedagógicos do século XX. E que se faz vigente inclusive em nossa sociedade, mesmo que com certo distanciamento, há uma vertente forte que intenta relacionar o ensino-aprendizagem de forma

indissolúvel. Neste sentido pensa-se o aprender apenas enquanto o que é ensinado, nessa relação encaixa-se a figura do professor, como quem executará tal tarefa. O que me impele a pensar acerca dos espaços em que estou ou estive inserida, e ainda no modo em que estou sendo docente.

Relaciono esse movimento do ensino conforme perspectiva científica, tendo o processo educativo enquanto segurança do professor, que ensina e avalia o aprendizado do sujeito, talvez possamos pensar na relação que atribui-se a este fato como uma herança cultural, a qual tem por objetivo colonizar o pensamento do outro. Desta forma adentramos a relação com a máquina homogeneizadora de subjetividades (GALLO, 2012) onde todos aprendem as mesmas coisas, calcada na ideia do ensinar, educar, saber, enquanto sujeitos que necessitam desta condução do processo, apenas através desta orientação haverá o aprendizado.

A questão que me desacomoda é pensar essa relação enquanto única possibilidade, de forma a estabelecer superioridade, sendo pautada na *diferença relativa* que exclui, que demonstra aquilo que se difere, utilizando-se da comparação, separando sujeito e objeto, produzindo marcadores culturais. Prefiro pensar a partir das ideias de Tomaz Tadeu da Silva (2000) que estabelece dois tipos de diferença, o citado acima que é aquele que já está posto culturalmente e, ou, socialmente, e o outro que refere-se à *diferença pura*, que trata a partir de outra perspectiva, talvez como sendo uma falsa diferença, onde o conceito e o sujeito não distanciam-se, pensando e procurando semelhanças, afirmando e potencializando o ensino/aprendizagem. Esses conceitos são pensados para auxiliar neste processo, onde a escuta se faz premente, os vazios se fazem reconhecidos e respeitados, e essas articulações incessantes vão produzindo coisas, possibilidades, provocando encontros, desacomodando certezas, propiciando invenções.

Sigo pensando nesta aprendizagem,

A aprendizagem não se faz na relação da representação com a ação (como reprodução do Mesmo), mas na relação do signo com a resposta (como encontro com o Outro). O signo compreende a heterogeneidade, pelo menos de três maneiras: em primeiro lugar, no objeto que o emite ou que é seu portador e que apresenta necessariamente uma diferença de nível, como duas disparatadas ordens de grandeza ou de realidade entre as quais o signo fulgura; por outro lado, em si mesmo, porque o signo envolve um outro 'objeto' nos limites do objeto portador e encarna uma potência da natureza ou do espírito (Ideia); finalmente, na resposta que ele solicita, não havendo 'semelhança' entre o movimento da resposta e o do signo (DELEUZE *apud* GALLO, 2012, p.6).

Essa aprendizagem com signos trata desta invenção de contingências, onde estes signos enquanto problemas inquerem respostas, logo cada sujeito reage de uma maneira a fim de produzi-las, tratando de suas singularidades. Assim se dão as múltiplas aprendizagens que na sala de aula são existentes. Por essa razão que relaciona-se os signos a heterogeneidade, a diferença, e não a mesmice. Para Gallo (2012, p.7) “é preciso estar sensível ao que se passa, ser tocado pelos signos, para que o aprender aconteça. Mas se o aprender implica em presença, em uma colocação espacial, ele implica também em uma colocação temporal.”

Aprender não somente na sala de aula, e sim nos diferentes espaços, na convivência com o outro, com o corpo.

### **Passagens... Passeios... Devaneios coletivos**

Em alguns momentos nestes trânsitos encontrar respiros e devaneios que se mesclam as ideias e experiências se faz potente. A potência do vivido e do que pode ser ressignificado, instiga a tecer tramas que se esvaem no espaço a reverberar potencialidades de pensamento, escrita e invenções. Fotografar foi um dos meus encontros com a potencialidade do instante, do cuidado com o olhar, entrelaçando circunstâncias que pairavam e violentavam o pensamento. Encontrar um objeto, uma paisagem, um motivador para direcionar a delicada brecha do plástico negro, foi exercício excitante, fez-se desenhar outro ser, outra forma de estar, outro pensamento. Naqueles momentos fui interpelando a memória, saqueando o vivido, redesenhando as paisagens, intentando encontrar a potência infante que movimenta, que veste diferentes roupagens, fantasiando-se de diferentes personagens em minúsculos espaços de tempo. Tateando fendas que pudessem lançar desvios para o olhar castrado, tentativas de encontrar impulso para saltitar, inventar, criar, romper.

Ao retomar esse vivido, vou acionando conhecimentos que já estão pousados, adormecidos, silenciosos e que serão reinventados. Houve a vinculação deste momento com aqueles que estive imersa enquanto docente, retomando as vivências de forma a compor *links* para com os modos e momentos que os sujeitos inqueriam respostas, fiar relações, diálogos acerca de pequeninos detalhes, de ínfimos problemas da ordem do imaginário e ou do cotidiano.

Essas relações fizeram com que a tensão do devir-criança, da aprendizagem e da invenção desenhasse suas tessituras, lançando possibilidades diversas de outros modos de



estar docente, de criar outras linguagens, de tratar com essa minoria, na ordem da resistência e desta diferença pura.

Desta forma não percebo uma aprendizagem que esteja pautada na reconhecimento, e sim firmada com a problematização, que trata de invenção, que movimenta incessantemente o sujeito a encontrar outras possibilidades de criação. Outras formas de produzir aulas, outros meios e modos na educação das artes visuais.

Neste encontro, me faço questionar acerca daquilo que Sandra Corazza (2011) traz em relação a uma educação que esteja em harmonia com a contemporaneidade, pensando na potência do educar a partir da dúvida, que se produz desde o sujeito docente, que inquires essas verdades instituídas pondo em suspeita tudo aquilo que temos conhecido, produzido e sentido como sendo únicas possibilidades.

No exercício intenso que se realiza nestas trocas de espaços e tempos, rememoro o percurso do ensino de arte na história, nele encontro auxílio para compreender e produzir as tensões que me desacomodam, me movimentam a pensar neste outro olhar, não apenas do estudante para com a educação das artes visuais, mas como essa desnaturalização<sup>20</sup> internou-se no sujeito docente que está sendo, e que continuará neste deslocamento indeterminadamente.

As experiências que me afetam e violentam meu pensamento também me impelem a pensar no sujeito docente que está se (re)construindo constantemente, na possibilidade de produção de aulas que desviarão do planejamento, que estão impregnadas de concepções ideológicas e filosóficas que podem ser movimentadas. Seguindo esse raciocínio retomo o que Hernández e Rifá nos dizem acerca das investigações autobiográficas,

En síntese, el relato autobiográfico permite detectar, identificar, nombrar y contextualizar nuestros modelos, representaciones, etapas y acciones, una tarea que es necesaria para explorar nuestros posicionamientos éticos, políticos, sociales y culturales en el terreno de la educación (2011, p. 37).

A partir do ponto de vista de que o meio social exerce ação recíproca e permanente sobre essas formas pedagógicas existentes, penso na premência desta desnaturalização do olhar, articulando as experiências sob a possibilidade de propormos outros fazeres na educação das artes visuais que propiciem encontros com outras temporalidades, outras

---

<sup>20</sup> Refere-se a ideia de movimentar o que é ditado e imposto, na tentativa de criar outras relações e outras práticas que possam desvincular-se do senso comum.

tensões sociais, culturais, pensando noutra aprendizagem, que não aquela apenas firmada na reconhecimento. Essa forma de movimentar esses olhares, não apenas acerca da docência, provoca-me a pensar na “quase teoria do aprender” de Deleuze, através de Gallo,

Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos (Deleuze *apud* GALLO, 2012, p.3).

Neste sentido signos seriam sinais, logo aprender é o encontro com eles. Ao redimensionar essas relações pensa-se o aprender enquanto algo do inesperado, do acontecimento. Sendo possível a partir de qualquer movimento, seja com coisas, com pessoas, estando ou não sob a compreensão, pois relevante é o entendimento do processo, produzir outros sentidos. Na mesma vertente pode-se pensar na assertiva de Deleuze, por Gallo (2012), onde pensa-se que nunca se sabe *como* alguém aprendeu, e sim *com* quem aprendeu. Essa ideia está vinculada a tese que o pensamento não é “natural” no ser humano, e sim forçado a partir de um problema. O aprender não está fixado na reconhecimento e sim na criação de problemas.

Essa relação se estabelece a partir desta desnaturalização do olhar, usufruindo e tentando “apropriar-se” das potências, pensando na docência em artes visuais, pela qual a criação se produz a partir das problemáticas do cotidiano e da aprendizagem enquanto invenção constante. O aprender é da ordem do acontecimento, da minoria, da resistência, do processo, Deleuze, através de Gallo, faz essa transposição e é a partir dela que intento movimentar esses possíveis encontros, bem como essa desnaturalização não apenas do olhar do sujeito discente, sobretudo do olhar do sujeito que está docente. No mesmo sentido que este sujeito aprende ao estabelecer contato, ele é afetado, movimentado.

Relacionando novamente a Corazza (2011) essa produção do docente enquanto autocriação, que se permitindo desfazer-se do papel engessado do professor representado por determinado comportamento e ou ideias referentes a um estado amplo de aceitação, definindo-o enquanto bom, suficiente e cumpridor de atividades, apenas. Pensar nessa autocriação a partir dessa potência de criação, que está atrelada a essa possibilidade de distanciar-se destes padrões pré-estabelecidos e desta forma singulariza-se. Neste sentido a relação com a produção de aulas, a partir do objeto e conteúdo que não estivesse conectado ao

dado comum, como aquelas técnicas produzidas por materiais muito experimentados, se faz na tentativa de atravessar outras formas de produções, que não apenas aquelas definidas enquanto artísticas. Pensar as atividades propostas não se tratava de ensinar, e sim de movimentar encontros que fossem potentes, que desfizessem da ideia de que seria aprendido, que cada sujeito pudesse manusear sua produção no sentido de uma experiência.

Para pensarmos essas singularidades convém pensar na possibilidade da experiência de uma educação menor<sup>21</sup>, Gallo (2003), criando micro resistências, onde permitimo-nos perder as certezas, logo o controle. Desta forma essa educação menor encontra rupturas e vaza, para além do planejamento, enfim, são criadas brechas que nos desacomodam e potencializam, produzindo multiplicidades, outras formas de aulas e encontros. Conjuntamente a essas outras potencialidades, há a potência infante, ou ainda

Devir-criança é, assim, uma força que extrai, da idade que se tem, do corpo que se é, os fluxos, e as partículas que dão lugar a uma ‘involução criadora’, a ‘núpcias antinatureza’, a uma força que não se espera, que irrompe, sem ser convidada ou antecipada (KOHAN, 2004, p. 64).

Tecendo esta exploração junto à potência infante do sujeito, não a fim de examinar a infância, contudo em investigar o que pode ser produzido e disparado.

Considerar a aprendizagem embebida nas ideias de Gallo e Deleuze é ampliar o campo do possível, da alternativa, da invenção, da possibilidade. Experimentar a educação menor que Gallo nos coloca, a tal ponto que possamos produzir fendas, vazamentos, que impelem as produções de linhas de fugas, de resistências. Pensar nesta educação menor, de Gallo (2002) enquanto ato de singularização. Que está relacionada com o devir-criança, o acontecimento, tempo *áion*, e a micropolítica.

Enquanto a educação maior está engendrada na macropolítica, institucionalizada, produzindo-se como máquina de controle, pensando o ensino como aprendizagem e reconhecimento. E a educação menor como máquina de guerra, não como aparelho de estado. Esta educação menor é o que caminha conjuntamente com o que tenho tratado, desta possibilidade de escavar, deixar vazar, sem instaurar regras, padrões e modelos. Neste sentido essa educação é exercício de produção da multiplicidade, não há possibilidades de atos solitários, há nela o valor coletivo, rizomático. Essa é uma proposta de Sílvio Gallo, que desloca o conceito Deleuziano de Literatura menor (Kafka), para educação menor, onde movimenta

---

<sup>21</sup> A educação menor foi pensada por Sílvio Gallo, depois de ler Deleuze quando ele se apropria do conceito de literatura menor, que é a partir de Kafka, que propôs uma língua menor.

essas relações a fim de pensar nesta educação enquanto resistência. Portanto o aprender nesta vertente comunga com aquilo que venho forçando-me vivenciar, não apenas no contexto escolar, sobretudo enquanto sujeito discente, que pensa acerca desta formação e destes encontros que são permeados de experiências que nem sempre se concretizam a ponto de serem descritas.

### **Possíveis considerações**

E a partir destes trânsitos, destas ressignificações e compartilhamentos percebe-se a possibilidade de produção de encontros, de sentidos e de esperar os fluxos moleculares, intentando potencializá-los. Essa criação inventiva, que aborda o problema como defendem Corazza (2011) e Deleuze através de Gallo (2002) me instigam a continuar nesta ideia da produção coletiva e de multiplicidade. E os resultados me motivam a dar sequência as atividades programadas, sobretudo pelo avivamento daquilo que estava sendo permutado e dialogado, nos entrecruzamentos em que eram possíveis e nas reverberações percebidas noutros momentos e encontros.

Pensar na educação menor se faz possível em minhas ideias e práticas, pois com ela podemos operar e articular outras problematizações, tecer outras experimentações e ainda degustar de outras combinações para o ensino e aprendizagem em e nas artes visuais, de modo a desvincular-se do ideário da arte relacionada a técnica e a plasticidade de materiais tanto quanto na execução de tais atividades. Com essas ideias e conceitos articula-se outras experimentações de criação e invenção, novas propostas e movimentos que impelem e forçam o pensamento a outras esferas, tratando da multiplicidade que se encontra nos territórios educacionais e artísticos presentes em nossa sociedade.

A partir deste movimento e entrecruzamento se faz combinações distintas, e ainda impulsiona não apenas o sujeito discente, mas principalmente o docente que se integra ao espaço enquanto partícipe de ações, diálogos, experimentações, aprendizagens que são descaracterizadas daquelas relações individualistas, de retornos numéricos, de produções identitárias. Pensando e operando a diferença pura pautada na produção subjetiva, incessante e contínua.

### **Referências**

CORAZZA, Sandra Mara. A formação do professor-pesquisador e a criação pedagógica. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro. nº 21, 2011, pp. 13 - 16.

GALLO, Sílvio. Em torno de uma educação menor. **Revista Educação e Realidade v. 27, n. 2**. Porto Alegre: UFRG, 2002. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/1574/showToc>  
Acesso em: 13 de setembro de 2016.

\_\_\_\_\_. **Múltiplas dimensões do aprender**. Florianópolis: Coeb, 2012.

Disponível em:

[http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13\\_02\\_2012\\_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf](http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13_02_2012_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf)

Acessado em 10 de agosto de 2016.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO; Irene (Orgs.) **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2011.

HERNÁNDEZ, Fernando; MONTSSERAT, Rifá. Para uma génesis de la investigación autobiográfica y de su lugar en educación. In: **Investigación autobiográfica y cambio social**. HERNÁNDEZ, Fernando; MONTSSERAT, Rifá(coords.)Barcelona: Octaedro, 2011. pp. 21-47.

KOHAN, Walter. A infância da educação: o conceito devir-criança. In: KOHAN, Walter (Org.). **Lugares da infância: filosofia**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. pp. 51-68.

KOHAN, Walter. **Infância, estrangeiridade e ignorância. Ensaios de filosofia e educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SILVA Tomaz T. (Org). **Identidade e diferença – A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

## EGRESSOS DAS LICENCIATURAS EM ARTES VISUAIS NO BRASIL: PERSPECTIVAS DE ATUAÇÃO DOCENTE

Valéria Metroski de Alvarenga<sup>22</sup>

### RESUMO

Os concluintes dos cursos de licenciatura em Artes Visuais pretendem atuar como docentes? (*Agouro*); Qual a situação da formação dos professores de Arte atuantes na Educação Básica? (*Agora*); Objetivamos abrir espaço para discussão sobre esses pontos e sobre a formação/atuação do professor de Arte em meio a Lei nº 13.278/2016, a qual insere as quatro linguagens artísticas na atual LDB e exige formação específica dos professores de arte, e a Lei nº 13.415/2017 que reforma o Ensino Médio (*Ágora*). Para tal utilizamos o Questionário do Estudante do ENADE (2014) e dados coletados pelo projeto do Observatório da Formação de Professores de Arte ao longo dos anos, tendo por base uma metodologia mista (quanti-qualitativa). Constatamos que um quarto dos concluintes das licenciaturas em Artes Visuais no Brasil não querem atuar como docentes e que um percentual ainda menor de professores de Arte, atuantes na Educação Básica, possuem formação específica na área. Como a disciplina de Arte não é mais obrigatória no Ensino Médio a área perde força e a implementação da Lei nº 13.278/2016 necessitará da abertura de novos cursos e do aumento do interesse pela docência, coisas que só ocorrerão com o devido investimento financeiro e valorização da Educação e da Arte no Brasil.

**Palavras-chave:** ENADE. Egressos. Licenciatura. Artes Visuais. Perspectivas de atuação docente.

### Introdução

O que podemos esperar dos egressos dos cursos de licenciatura em Artes Visuais quanto à perspectiva de atuação docente? Os concluintes desses cursos querem ser professores? (*Agouro*) Qual a situação da formação dos professores de Arte atuantes na Educação Básica? Eles têm formação específica na área? (*Agora*) Além de respondermos estas questões, abriremos espaço para discussão sobre a formação/atuação do professor de Arte em meio a Lei nº 13.278/2016 e a Medida Provisória 746/2016 do Ensino Médio, que se tornou a Lei nº 13.415/2017. (*Ágora*). Essa pesquisa está vinculada ao projeto do “Observatório da Formação de professores no âmbito do ensino de arte: estudos comparados entre Brasil e Argentina” (OFPEA/BRARG). Este possui os seguintes objetivos: a sistematização de dados a respeito da formação de professores de Arte no Brasil e na Argentina; o fortalecimento das parcerias entre instituições de ensino; a produção de materiais para subsidiar a pesquisa na graduação e pós-graduação, assim como indicar novos caminhos de investigação.

---

<sup>22</sup> Doutoranda em Artes Visuais pela UDESC.

Apresentarmos/problematizarmos algumas políticas públicas educacionais que interferem diretamente no ensino de Arte no Brasil e utilizaremos o Questionário do Estudante do “Exame Nacional de Desempenho de Estudantes” (ENADE), o qual foi realizado em 2014, para sabermos as intenções dos egressos dos cursos de licenciatura em Artes Visuais quanto à carreira docente, e outros dados coletados pelo OFPEA/BRARG ao longo dos anos, tendo por base uma metodologia mista (quali-quantitativa). Tal metodologia busca superar a separação entre a pesquisa qualitativa e quantitativa, pois a conjugação destas ampliam os resultados e dão conta da complexa abrangência temática de investigações atuais em Educação (DAL-FARRA E LOPES, 2014). O artigo está dividido em dois subtópicos, a saber: (1) “Formação/atuação dos professores de Arte e as políticas públicas educacionais”, neste contextualizaremos as mudanças do ensino de Arte no Brasil, assim como apresentaremos as políticas públicas educacionais atuais que interferem diretamente no ensino daquele na Educação Básica e (2) “Perspectivas de atuação docente dos egressos das licenciaturas em Artes Visuais”, no qual mostraremos as intenções dos concluintes desses cursos no Brasil em exercer a docência, assim como apresentaremos os motivos que os levaram a escolher tais cursos.

### **Formação/atuação dos professores de arte e as políticas públicas educacionais**

O ensino de Arte na Educação Básica se tornou obrigatório com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº 5.692/71, na época ele era denominado de Educação Artística e entendido como atividade. Para suprir a demanda por docentes foram criados cursos polivalentes de Arte de curta duração (dois anos). Tal modelo gerou superficialidade na formação e na atuação docente. Na década de 80 surgiram associações regionais de arte/educadores para lutar contra esse modelo que fora instituído. Em 1987 a Federação dos Arte/Educadores do Brasil (FAEB) foi criada, tornando-se a representante nacional. Após muito empenho por parte dos professores de Arte, com a LDB nº 9.394/96 ocorre a mudança de nomenclatura e a Arte se torna disciplina obrigatória, compreendida como área do conhecimento. Porém, a indefinição do que era entendido pela palavra Arte continuou a gerar problemas. (BARBOSA, 2012). Nesse mesmo período houve o surgimento dos cursos de licenciatura com linguagens artísticas separadas, gerando conflito entre formação específica e atuação polivalente. Problema este que permanece até os dias atuais.



Além disso, a Lei nº 11.769/2008, alterou a atual LDB instituindo a obrigatoriedade da música nas escolas, mas não de maneira exclusiva. Tal lei motivou a pressão para a aprovação do Projeto de Lei nº 7.032/10 que, por sua vez, gerou a Lei nº 13.278/2016. Esta define quais linguagens artísticas devem ser compreendidas pela palavra Arte e estabelece que haja a necessária e a adequada formação para atuação docente. Ela altera o artigo 26 da nossa atual LDB no que se refere ao ensino de Arte:

§ 6º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo. (NR). Art. 2º O prazo para que os sistemas de ensino implantem as mudanças decorrentes desta Lei, incluída a necessária e adequada formação dos respectivos professores em número suficiente para atuar na educação básica, é de cinco anos. (BRASIL, 2016, p.1).

Esta lei é fruto de um esforço conjunto dos professores de Arte e das associações de arte/educadores, principalmente da FAEB. Ela beneficia o ensino de Arte, acabando com a polivalência e valorizando a formação específica das licenciaturas dessa área. A palavra “Arte” na LDB, assim como a obrigatoriedade da música gerou problemas de indefinição do que deveria ser compreendido como ensino de Arte nas escolas. A lei supracitada provavelmente resolverá esses desentendimentos. Para além disso, essa lei também apresenta a necessidade de professores com formação adequada em número suficiente, ou seja, formados nas diferentes linguagens artísticas. No entanto, provavelmente o prazo de cinco anos previstos em lei para essa adequação não se cumprirá (*Agouro*). Isso porque precisamos considerar que a falta de investimento do governo federal na Educação Brasileira prejudica a ampliação de cursos de licenciatura na área de Arte e precariza a profissão docente, o que reduz a atratividade da carreira. Além do mais, quando os arte/educadores, após quase 50 anos, conseguem esse avanço em relação ao ensino de Arte no currículo da Educação Básica, vem a reforma do Ensino Médio e a exclui dessa etapa de ensino. Infelizmente, “no Brasil, como vemos, nem a mera obrigatoriedade nem o reconhecimento da necessidade são suficientes para garantir a existência da Arte no currículo.” (BARBOSA, 2012, p. 14).

A Medida Provisória do Ensino Médio (746/2016) foi aprovada e se tornou a Lei nº 13.415/2017. Esta altera a LDB nº 9.394/96 instituindo o Ensino Médio em período integral e ampliando a carga horária mínima anual de 800 para 1.400 horas. Quanto às disciplinas, esta:

Determina que o ensino de língua portuguesa e matemática será obrigatório nos três anos do ensino médio. Restringe a obrigatoriedade do ensino da arte e da educação física à educação infantil e ao ensino fundamental, tornando as facultativas no ensino médio. Torna obrigatório o ensino da língua inglesa a partir do sexto ano do ensino fundamental e nos currículos do ensino médio, facultando neste, o oferecimento de outros idiomas, preferencialmente o espanhol. [...] O currículo do ensino médio será composto pela Base Nacional Comum Curricular - BNCC e por itinerários formativos

específicos definidos em cada sistema de ensino e com ênfase nas áreas de linguagens, matemática, ciências da natureza, ciências humanas e formação técnica e profissional. [...] (BRASIL, 2017, p.1).

A partir dessa Reforma, a arte deixa de ser obrigatória no Ensino Médio, o que representa uma grande perda para as lutas dos arte/educadores desde a instituição da obrigatoriedade do seu ensino com a LDB nº 5.692/71. Como essa reformulação deve seguir a orientação geral da BNCC, na terceira versão desta, já não aparece nenhuma referência ao ensino de Arte no Ensino Médio.

Retomando o ponto anterior, a respeito da Lei nº 13.278/2016, que estipula o prazo de cinco anos para que haja professores de Arte em quantidade necessária e com formação adequada, sabemos que o problema da falta de docentes com formação específica em Arte para atuar na Educação Básica é grave. Em 2013, apenas 7,7% e 14,9%<sup>23</sup> dos professores que estavam lecionando a disciplina de arte no Ensino Fundamental II e no Ensino Médio tinham formação específica em Arte com habilitação em licenciatura, respectivamente. Cabe ressaltar que, a falta de professores habilitados nas disciplinas em que lecionam não é exclusivo da disciplina de Arte.

De acordo com Pinto (2014), em geral, as pesquisas sobre políticas públicas educacionais relacionadas à falta de professores habilitados, ou que lecionam disciplinas em áreas distintas da sua formação, constataam que isso é um fato e que por esse motivo deveria haver a ampliação da oferta dos cursos de licenciatura. Todavia, a pesquisa realizada por ele busca compreender se essa ausência/falta de professores com formação específica decorre, de fato, pela falta de professores formados ou pelo desinteresse dos egressos das licenciaturas em seguir a carreira docente. Para tal, este pesquisador realizou um levantamento dos concluintes das licenciaturas de todas as áreas e da demanda por docentes de acordo com as disciplinas da Educação Básica, tendo por base os dados do INEP (1990-2010), e constatou que há professores formados/habilitados em número suficiente para suprir as aulas em todas as disciplinas, com exceção de Física. Sendo assim, o que gera esse desfalque de professores é a falta de atratividade da carreira. Diante desse quadro, verificaremos quais as perspectivas de atuação dos concluintes das licenciaturas em Artes Visuais no Brasil.

### **Perspectivas de atuação docente dos egressos das licenciaturas em Artes Visuais**

---

<sup>23</sup> Esse foi o dado mais recente que conseguimos encontrar. Tal informação foi sistematizada pelo grupo Todos pela Educação com base no INEP/MEC.

Os egressos dos cursos de licenciaturas em Artes Visuais no Brasil pretendem atuar como docentes na Educação Básica? Por que eles escolheram o curso de licenciatura? Para respondermos tais perguntas utilizaremos o Questionário do Estudante do ENADE. Este tem por objetivo avaliar o desempenho das Instituições de Ensino Superior (IES) em relação aos conteúdos programáticos previstos nas Diretrizes Curriculares Nacionais dos Cursos (DCNs), assim como as habilidades e competências dos estudantes visando atualização contínua da Educação Superior.

O ENADE solicita que os estudantes concluintes dos cursos respondam questões específicas<sup>24</sup> sobre as IES que vão desde a infraestrutura até os conteúdos previstos para os cursos, além do Questionário do Estudante. Segundo o “Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira” (INEP, 2017) este é um instrumento de coleta de informações que visa construir o perfil socioeconômico do estudante, assim como pretende obter uma análise do curso na perspectiva deste. Tal questionário é obrigatório.

Os cursos de licenciatura em Artes Visuais foram analisados pelo ENADE em 2011 e 2014. As perguntas selecionadas para esse artigo foram acrescentadas ao Questionário do Estudante em 2014, por esse motivo, não temos como fazer uma comparação. No que se refere a abrangência dos cursos participantes e a quantidade de público envolvido, o ENADE (2014) foi aplicado tanto em IES com categoria administrativa privada quanto pública. Sendo 106 o total de cursos de Artes Visuais participantes. Destes 54 (50,9%) eram públicos e 52 (49,1%) privados. Cabe ressaltar que o número de cursos avaliados não corresponde ao total de cursos de licenciatura em Artes Visuais existentes, pois o critério de participação do curso no ENADE é que ele tenha pelo ao menos um aluno concluinte. O total de alunos que se inscreveram no exame, em todo Brasil, foi de 6.173 estudantes e apenas 4.714 participaram do processo avaliativo.

O questionário de 2014 apresentou 81 questões, das quais elencamos quatro que nos interessavam para essa pesquisa, a saber: (i) “Qual a principal razão por você ter escolhido a Licenciatura?”; (ii) “Você já tem experiência profissional no magistério, qual a forma de

---

<sup>24</sup> Cabe ressaltar que os coordenadores dos cursos também responderam a um questionário com questões similares às formuladas para os estudantes concluintes para posterior comparação.

contrato?"; (iii) "Você pretende exercer o magistério após o término do curso?" e (iv) "Você tem perspectiva de atuar no magistério nos próximos cinco anos".

De acordo com o Relatório Síntese do ENADE (2014), 20,5% dos alunos que estavam concluindo o curso de licenciatura em Artes Visuais realizaram o Ensino Médio na modalidade de curso profissionalizante do Magistério, antigo Curso Normal. Tal fato indica que um quinto dos estudantes já tiveram um direcionamento para a docência antes de iniciar o curso de licenciatura. Quanto à pergunta sobre a motivação para iniciar o curso, dentre as opções fornecidas pelo Questionário do Estudante, os alunos responderam o seguinte:

**Tabela 1 - Razão principal de ter escolhido a Licenciatura em Artes Visuais**

|                                                          |       |
|----------------------------------------------------------|-------|
| Acredito ser minha vocação                               | 36,0% |
| Importância da profissão                                 | 20,0% |
| Tive professores que me inspiraram                       | 9,1%  |
| É uma boa carreira                                       | 3,5%  |
| É uma opção alternativa de atividade profissional        | 11,0% |
| Não tive condições financeiras de frequentar outro curso | 2,0%  |
| Facilidade de acesso ao local do curso                   | 0,7%  |
| Não havia oferta de bacharelado na área                  | 4,2%  |
| Influência da família                                    | 2,3%  |
| Outra razão                                              | 11,1% |
| Total                                                    | 100%  |

Fonte: MEC/INEP/DAES – ENADE - 2014

Ao observarmos a tabela 1, notamos que 68,6% dos estudantes concluintes do curso de licenciatura em Artes Visuais, escolheram o curso por considerarem ser essa a sua vocação, por reconhecer a importância da profissão, por acreditar que é uma boa carreira e/ou porque tiveram professores que os inspiraram. Esse grupo de pessoas provavelmente ainda acredita no potencial da educação e do ensino de arte para a construção de uma sociedade melhor. Enquanto que os demais (31,4%) indicaram que escolheram o curso por falta de opção melhor, não porque de fato queriam ser professores de Arte, o que corresponde a praticamente um terço dos estudantes.

No que se refere a "pretensão de exercer o magistério após o término do curso", os estudantes afirmaram o seguinte: 63,4% pretendem exercer a profissão, como atuação principal; 16,4% também anotaram que pretendem atuar como docentes, mas pontuaram que esta não seria a principal área de atuação profissional; 6,8% afirmaram que não pretendem exercer a docência e 13,5% ainda não se decidiram.

A porcentagem dos concluintes (63,4%) que pretendem exercer a docência como atuação principal é semelhante a supracitada quando os alunos responderam que escolheram o curso de licenciatura em Artes Visuais porque, de fato, acreditam na educação e no ensino de

Arte. Outra parcela, afirma que exercerá a docência, mas não como atuação principal (16,4%). Tal percentual é semelhante a um item da tabela 1, a saber: “É uma opção alternativa de atividade profissional” que correspondeu a 11,0% do total. Para algumas pessoas a docência é um “bico”, um “quebra-galho” e como há uma demanda grande por docentes para suprir a Educação Básica, tais pessoas podem lecionar sem problema, principalmente através de contratos temporários. Nesse sentido, “a escolha da docência [é] como uma espécie de “seguro desemprego”, ou seja, como uma alternativa no caso de não haver possibilidade de exercício de outra atividade [...]” (GATTI, 2010, p.1361). Apenas 6,8% afirmaram que realmente não querem exercer a docência. Tal dado é semelhante ao percentual dos que escolheram licenciatura porque não tinha bacharelado na área (4,2%), além dos outros motivos que não revelavam interesse direto pela docência em Arte, os quais também apresentaram um percentual baixo. Claro que é preciso considerar, em meio a esses dados, que no decorrer da formação inicial, os alunos vivenciaram experiências pedagógicas diversas, o que pode ter alterado a vontade deles em querer exercer ou não a docência.

Um dado relevante apresentado pelo ENADE (2014) é que apenas 26,1% dos concluintes dos cursos de licenciatura em Artes Visuais não possuíam experiência profissional no magistério. Enquanto 50,7% já atuavam em escolas públicas tanto como concursados (19,7%) quanto com contrato temporário (31,0%), os demais tiveram experiências em IES privadas, cursos livres, estágios ou como voluntários. Se considerarmos o percentual de estudantes concluintes que tiveram experiência com o magistério (73,9%), este é semelhante aos 79,8% que pretendem continuar na docência, mesmo esta não sendo a atuação principal. A experiência docente durante a licenciatura pode auxiliar no processo da formação inicial por permitir que o estudante não tenha muitas ilusões sobre a docência e possa tirar suas dúvidas ainda durante a graduação, além de já facilitar a escolha por querer praticar ou não a docência quando finalizar o curso. Quanto à perspectiva de exercer a docência nos próximos cinco anos, os estudantes entrevistados afirmaram o seguinte:

**Tabela 2 - Perspectiva de atuação no magistério nos próximos cinco anos**

|                                                                  |        |
|------------------------------------------------------------------|--------|
| Em escola pública, como professor                                | 66,4%  |
| Em escola privada, como professor                                | 7,2%   |
| Em escola/instituição pública, na gestão educacional             | 9,8%   |
| Em escola/instituição privada, na gestão educacional             | 2,9%   |
| Em outro campo de atuação profissional não vinculado à educação. | 13,7%  |
| Total                                                            | 100,0% |

Fonte: MEC/INEP/DAES – ENADE - 2014

De acordo com a tabela 2, vemos que 73,6% pretendem atuar como professor e que a maioria destes (66,4%) preferem lecionar em escolas públicas. Tal fato pode estar relacionado com a estabilidade do concurso ou a maior autonomia de atuação profissional, pois sabemos que as escolas públicas, em geral, apresentam uma infraestrutura precária e não valorizam o professor em relação ao salário ou plano de carreira. Observamos também que 12,7% não pretendem atuar como docentes, mas sim na gestão educacional de escolas públicas e/ou privadas, sendo que a maioria destes também prefere as escolas públicas. Por fim, 13,7% não pretende trabalhar com educação de nenhum modo. Considerando o percentual dos que afirmaram que pretendem atuar na gestão educacional, juntamente com os que não pretendem trabalhar na educação, temos 26,4% de pessoas habilitadas que não atuarão como professores de Arte na Educação Básica. Tal dado vai ao encontro da pesquisa realizada por Pinto (2014) quando este afirma que há pessoas habilitadas em várias disciplinas para atuar na Educação Básica, porém como a atratividade da carreira está em baixa, faltam professores. Além disso, se considerarmos o percentual de professores que lecionavam a disciplina de arte com formação na área, em 2013, podemos deduzir que muitos desistem da profissão após alguns anos de atuação.

Ainda assim, de acordo com as respostas, identificamos que a maioria dos estudantes de licenciatura em Artes Visuais pretende exercer o magistério; que eles preferem exercer a profissão em escolas públicas e que a maioria escolheu o curso por acreditar no ensino de Arte e na docência.

### **Considerações finais**

Conforme o exposto, atualmente o Brasil passa por várias reformas no âmbito educacional através de políticas públicas. Tais reformas interferem diretamente no ensino de Arte da Educação Básica. Vimos que a Lei nº 13.415/2017 reforma o Ensino Médio retirando a obrigatoriedade da Arte desta etapa de ensino e a Lei nº 13.278/2016 estabelece quais linguagens artísticas (música, dança, teatro e artes visuais) devem ser ensinadas na Educação Básica, acabando com a indefinição da palavra Arte contida na atual LDB e exigindo formação específica para atuação docente, dentro do prazo de cinco anos. Porém, com a falta de investimento financeiro em Educação e com a quantidade atual de professores de Arte atuantes na Educação Básica com formação específica na área, a implementação dessa lei não se cumprirá no prazo previsto.

Apresentamos, também, a perspectiva de atuação docente dos egressos das licenciaturas de Artes Visuais no Brasil. Vimos que praticamente um quarto dos alunos que fizeram esses cursos não pretendem atuar como professores de Arte na Educação Básica. Se faz necessário outras pesquisas que abranjam as outras três linguagens artísticas (música, dança e teatro) para termos uma dimensão da possível situação da disciplina de Arte a partir dos concluintes dos cursos em meio a Lei nº 13.278/2016.

Enfim, esse artigo apresentou as políticas públicas educacionais referentes a situação do ensino de Arte na Educação Básica que estão acontecendo *Agora*, tais como a Reforma do Ensino Médio e a Lei nº 13.278/2016, assim como a perspectiva de atuação no magistério dos concluintes dos cursos de licenciatura em Artes Visuais (*Agouro*), deixando em aberto algumas questões para discussão a partir dos dados apresentados (*Ágora*). O movimento para mudanças significativas relativas ao ensino de Arte envolve modificação das políticas públicas educacionais e investimento efetivo em educação para motivar os jovens a cursar licenciatura e ao término ter vontade de exercer a docência.

## Referências

BARBOSA, Ana Mae. As mutações do conceito e da prática. *In*: Barbosa, Ana Mae. (org.). **Inquietações e mudanças no Ensino da arte.** – 7º ed. – São Paulo: Cortez, 2012.

BRASIL. **Medida Provisória nº 746**, de 22 de setembro de 2016. (**Lei nº 13.415/2017**). Institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral. Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/126992>> Acesso em: 10 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC) – Terceira versão.** Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCCpublicacao.pdf>> Acesso em: 04 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 13.278**, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do artigo 26 da Lei nº 9.394/96, referente ao ensino da arte. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm)> Acesso em: 26 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 11.769**, de 18 de agosto de 2008. Altera a LDB nº 9.394/96, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm)>. Acesso em: 25 jun. 2017.



DAL-FARRA, Rossano André; LOPES, Paulo Tadeu Campos. **Métodos mistos de pesquisa em educação: pressupostos teóricos**. Nuances: estudos sobre Educação, Presidente Prudente-SP, v. 24, n. 3, p. 67-80, set./dez. 2013.

EXAME NACIONAL DE DESEMPENHO DOS ESTUDANTES (ENADE). **Relatório Síntese – Artes Visuais (licenciatura)**, 2014. Disponível em:  
<[http://download.inep.gov.br/educacao\\_superior/enade/relatorio\\_sintese/2014/2014\\_rel\\_artes\\_visuais\\_licenciatura.pdf](http://download.inep.gov.br/educacao_superior/enade/relatorio_sintese/2014/2014_rel_artes_visuais_licenciatura.pdf)> Acesso em: 01 jun. 2017.

GATTI, Bernardete A. **Formação de professores no Brasil: características e problemas**. Educ. Soc., Campinas, v. 31, n. 113, p. 1355-1379, out.-dez. 2010.

INEP. **Questionário do Estudante - ENADE**. Disponível em:  
<<http://portal.inep.gov.br/questionario-do-estudante>> Acesso em 21 jun. 2017.

PINTO, José Marcelino Resende. **O que explica a falta de professores nas escolas brasileiras?** Jornal de Políticas Educacionais. n° 15, janeiro-junho de 2014, pp. 03–12. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/jpe/article/view/39189/24026>> Acesso em: 10 jul. 2017.

TODOS PELA EDUCAÇÃO. **51,7% dos professores do EM não têm licenciatura na disciplina que lecionam**. Disponível em:  
<<http://www.todospelaeducacao.org.br/reportagens-tpe/30096/483-dos-professores-ensino-medio-tem-licenciatura-na-disciplina-que-ministram/>> Acesso em: 10 jun. 2017.



## **XII CICLO DE INVESTIGAÇÕES EM ARTES VISUAIS**

### **Artigos**

### **Linha de Processos Artísticos**

## DAS (DES) POSIÇÕES DE UMA PEDRA

Carolina Ferreira de Sá Moraes<sup>25</sup>

### RESUMO

Uma pedra que fala. Isso é apenas uma ficção? A partir de uma intervenção urbana intitulada “eu não sou vista” e de uma fala como pedra, esse artigo descreve in-visibilidades de discursos e in-visibilidades de existências. Tomamos aqui como referencial para nossas proposições, os trabalhos: *Rocky II*, de Edward Ruscha e *Projeto Desejo*, de Grada Kilomba, entre outros. E como referencial discursivo, as colocações de Gayatri Chakravorty Spivak, em *Pode o subalterno falar?* e de Carla Rodrigues, em *Coreografias do Feminino*, para construir e apresentar as (des)posições de uma pedra em deslocamento.

**Palavras-chave:** pedra, intervenção, gênero, ficção, in-visibilidade.

Escavando a superfície a procura de alguma afirmação da ausência - seja pelo viés da desconstrução (do entre), seja pelo viés da crítica a preceitos de cunho universalista -, duas forças maiores em forma de conceito/ação orbitaram meus pensamentos. Uma diz respeito a um estado de estar entre, viver entre, a uma ausência de identidade fixa. Outra diz respeito a associações e problematizações relacionadas à questão da mulher. O “(não) ser vista”. Duplamente: da ausência enquanto participação no mundo; do apagamento pela participação enquanto vista - objeto, paisagem.

Antes de continuar com minhas perambulações e escavações textuais gostaria de pontuar, brevemente, o que estou chamando de desconstrução, a partir da reflexão que Carla Rodrigues faz em “*O sonho dos incalculáveis: coreografias do feminino e do feminismo a partir de Jacques Derrida*”.

Citando Rodrigues (2008, p.16), recorro ao “desconstruir para que, no movimento da desconstrução, o que até então estava oculto apareça, aconteça, se revele...”. E, no mesmo viés, como se tratasse de uma estratégia de pensamento/ação – que “ao mesmo tempo propõe, instiga e desafia” –, tomo a desconstrução como um “*manter-se num movimento permanente de deslocar-se*” (RODRIGUES, 2008, p. 19). Esse movimento me faz, entre outras coisas, questionar preceitos da cultura ocidental, que acredito serem excludentes, patriarcais, coloniais.

Uma leitora, um dia, me indagou: *O que é isso? [a desconstrução]*. Baseada em pensamentos e questões que me deparei num rápido mergulho que fiz no pós-estruturalismo, comento aqui alguns pressupostos que foram importantes para eu começar a entender a

---

<sup>25</sup> Jornalista, Graduação em Comunicação Social pelo FIAM-FAAM

desconstrução, como por exemplo: neutralização das oposições binárias (nem isto nem aquilo, nem dentro nem fora, nem presença nem ausência e etc.); problematização dos estancamentos discursivos ligados à identidade; questionamento da ideia de linearidade, do progresso como ideal; negação como afirmação da potência.

O abandono, pelo menos a tentativa, desses espaços de pensamento - o binarismo e a fixação do ser - me permitiu iniciar uma proposição na qual posso praticar a valorização das ausências e de um não-lugar, como possibilidade de existência sem atribuição de valores teóricos ligados à essência ou à verdade.

Nesse desaterro, algumas palavras heterônimas apareceram: apagamento, esquecimento, (não) ser, branco, vazio, pedra. Das aparições e de tanto falar sobre pedra, virei pedra. E, andando assim por aí, me vi diversas vezes em (des) posições pelo interior do ocidente.

Mas pode uma pedra falar?

Conforme Jeanne Marie Gagnebin, apoiando-se na perspectiva benjaminiana da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial, “não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, [...] não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos.” Nesse cenário, o que nos sobra, de passivo ou de ativo, são: “Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também — e ao mesmo tempo — esperança e possibilidade de novas significações” (GAGNEBIN apud DAWSEY, 2009, p. 360).

Apostando nessa “possibilidade de novas significações” apontada por Gagnebin passo a relatar fragmentos enunciativos de uma pedra em deslocamento.

Esta história começou alguns anos atrás, em Goiás. Eu queria fazer uma pesquisa sobre fenômenos milagreiros e diziam que por lá, pelo interior, havia uma pedra e que se alguns passos/ordens – algo parecido com objetivo, fé e desejo - fossem seguidos por um determinado espaço curto de tempo, realizava milagres, curava. Então embarquei na viagem. A pedra ficava no meio de uma plantação de *marmelada*, perto de uma comunidade quilombola, no município de Cidade Ocidental. A ideia era falar com pessoas que passassem pelo lugar ou que já tivessem estado por lá, tocado a pedra e recebido os benefícios da presença.

Porém, no cerrado ocidental não aconteceu nenhum milagre. Vi e toquei a tal e muitas outras pedras. Encontrei muitas embravecidas. Zuniam não compreender a forma de pensamento ocidental. Não entendiam a ideia de fronteira e pertencimento.

Pra elas somos todos alienígenas. O que seria uma pedra indígena? “O antônimo de ‘indígena’ é ‘alienígena’, ao passo que o antônimo de índio, no Brasil, é ‘branco’ [...] Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define [a pedra como] indígena” (CASTRO, 2016, p. 8 e p.14).

Voltei pra casa com aquelas pedras na cabeça. Nessa volta, fui me *empedrando*, percebendo e reconhecendo um estado *in-visível*. Um estado de apagamento da mulher que não é vista em suas posições discursivas e afetivas; ao mesmo tempo, vista como uma paisagem passiva. Incomodada, resolvi aparecer e distribuir/colar por alguns pontos da cidade - um banco do ponto de ônibus, uma lixeira da universidade, um telefone público (orelhão), uma janela do arquivo público - a frase *Eu não sou vista*.



Figura 1 - Intervenção “eu não sou vista”. frase colada no arquivo público. 2016



Figura 2 - Intervenção “eu não sou vista”. Frase colada no ponto de ônibus. 2016



Figura 3 - Intervenção “eu não sou vista”. Frase colada em lixeira. 2016

Depois de um lapso de tempo, fui ao cinema e me deparei com a pedra do filme *Rocky II*, um inusitado e misterioso trabalho do artista Edward Ruscha. No fim da década de 70, ele colocou uma pedra falsa na paisagem em algum lugar do Deserto de Mojave, na



Califórnia. O artista quando perguntado pelo paradeiro da pedra, se diverte, não oferece pistas, mas garante que está em Mojave. Até hoje estão em busca da tal pedra.

A pedra de Ruscha me fez pensar na ideia de ficção e relato, como aquela comentada por Viveiros de Castro, em “O Nativo Relativo”:

[...] porque o conceito nativo de ponto de vista não coincide com o conceito de ponto de vista do nativo; e porque meu ponto de vista não pode ser o do nativo, mas o de minha relação com o ponto de vista nativo. O que envolve uma dimensão essencial de ficção, pois se trata de pôr em ressonância interna dois pontos de vista completamente heterogêneos. [...] Ou seja, a ficção é antropológica, mas sua antropologia não é fictícia. (CASTRO, 2002, p. 123)

Tanto o filme de Ruscha quanto o texto de Viveiros de Castro propõem um desvio no “olhar” e apontam para uma imprecisão nos objetos e nos relatos – realidade da ficção – que não correspondem à busca de uma verdade factual. A falsa pedra, ainda pedra, e o “Nativo Relativo”, ainda nativo, são *falas* que parecem, de algum modo, se relacionar com a linguagem e o *instante ficcional* como relatos do provável (sem prova), a realidade do improvável.

Como uma pedra puxa a outra, logo depois encontrei as *Piedras precolombinas I, II y III*, um trabalho de Adolfo Bernal, em que o artista colombiano instruíra, em suas exposições, que recolhessem três pedras dos arredores de onde seriam expostas, pois segundo ele, “*todas las piedras de este territorio son precolombinas*”. Me interessa essa vulgaridade, essa irrelevância do que é raro ou daquilo que tenha uma origem extraordinária.

Cada vez mais pedra, visito o *Projeto Desejo*, da artista portuguesa Grada Kilomba. Uma instalação de vídeo composta apenas por palavras, sem imagem e sem voz, dividida em três atos - enquanto falo, enquanto escrevo, enquanto caminho - que destapa minhas ranhuras adormecidas.

Comentários e avisos parecem aprisionar-me numa velha ordem colonial. Inadvertidamente, dizem-me o que conta como a verdade, e em quem acreditar. Lembrando-me, de uma estranha dicotomia: Quando eles falam, é científico; quando nós falamos, é não científico. Quando eles falam, é imparcial; quando nós falamos, é parcial. Quando eles falam, é objetivo; quando nós falamos, é subjetivo. Quando eles falam é neutral; quando nós falamos, é pessoal. Quando eles falam, é racional; quando nós falamos, é emocional... (KILOMBA, transcrição fragmento de vídeo “Ato II – enquanto falo”).

A estrutura colonial violenta que exclui (apaga) todo o diferente simboliza também a posição e imposição do ser mulher. Do *ser* pedra.



Em outro momento, enquanto outras pedras discutiam sobre as possíveis contradições entre imagem e texto, tomada por pensamentos inanimados - “as pedras não falam, eu é que escuto” -, lembro da cabra que Buñuel jogou ribanceira abaixo em “Las Hurdes”. Ficção ou fato? As dúvidas e questionamentos em torno do filme são grandes, falam em encenação e manipulação.

Se o intuito de uma proposição artística é trazer uma determinada realidade, instaurar *um agora*, será que poderíamos considerar uma montagem, ela própria, como um procedimento capaz de sinalizar o que o próprio fato (realidade) não é capaz de *mostrar*? Será mesmo que quanto menos interferência, mais há de se dar conta do real? Ambos – ficção e “fato” - não são “realidades” contaminadas? E também, os dois, enquanto aparente experiência imediata, não são formas de ficção?

Enfatizo a questão sobre ficção e verdade: É preciso buscar arrimo na verdade, na *fidelidade*, na verossimilhança? Uma ficção pedra também não é pedra? Apelo a Michel Foucault (2011, p.20): “Como se para nós a vontade de verdade e suas peripécias fossem mascaradas pela própria verdade [...] na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo senão o desejo e o poder?”.

Voltando às relações entre subalternidade colonial e subalternidade de gênero, abordadas no Projeto Desejo de Kilomba e também abordadas por mim na ação “eu não sou vista” e em outro projeto em andamento intitulado “As pedras falam”, me desloco uma vez mais e trago algumas das questões tratadas pela indiana Gayatri Chakravorty Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?*

Nesse livro, Spivak faz uma dura crítica ao fato de alguns intelectuais ocidentais ignorarem “a violência epistêmica do imperialismo quanto à divisão internacional do trabalho” (SPIVAK, 2014, p. 91) e, ao mesmo tempo, ela reconhece e discute seu próprio lugar nesse processo – o de quem teoriza. Para tal, aborda o termo “representação” distinguindo dois sentidos da palavra: um que se refere ao ato de assumir o lugar do outro, e o segundo, ao ato de *performar* e agenciar.

No prefácio do livro de Spivak, Sandra Regina Goulart Almeida sintetiza a reflexão da autora sobre o papel do intelectual em relação ao sujeito *subalterno*, dizendo que o primeiro não pode falar por esse último, mas que é preciso trabalhar “contra” a subalternidade e criar espaços em que o subalterno possa se articular e consequentemente, ser ouvido.

Volta e meia voltam a me perguntar sobre essa história de uma pedra falar, respondo com uma analogia que apanhei em um livro e amoldei assim: Ser surdo é ser privado de audição. Isto quer dizer que não ouve. Mas a pedra tampouco ouve. Não há nenhuma

diferença entre o surdo e a pedra, sob este ponto de vista: nem um e nem outro possui capacidade de ouvir sons. Então, dizer que o surdo é privado de escuta/fala é tão estúpido quanto dizer que a pedra é privada de escuta/fala. Os dois são *corpos* com suas condições (perspectivas) próprias - ouvem sem ouvidos e falam sem ter voz.

Uma pedra não é um destino. Uma pedra não é o outro, transformar-se em pedra é, ao mesmo tempo, colocar-se como pedra sem nunca sê-la. E, enquanto pensamento, que tudo pode, definitivamente, um agenciar do outro. Meu corpo-discursivo como espaço de alteridade.

(colocar uma pedra aqui ) Uma pedra sabão? Lisa, difícil de pegar; ou outra pedra qualquer. Em busca da pedra que faltava, me lembrei de uma pedra patrimônio, a portuguesa – aquela dos calçamentos. E, em uma conversa com uma pedra adjunta (OLIVEIRA, 2013), ouvi dela o seguinte comentário sobre as relações entre arte, cultura e poder:

A pedra portuguesa é um patrimônio. Manifestantes utilizam pedras portuguesas para contra atacar o patrimônio artístico, cultural e econômico (estatal e privado). Patrimônio versus patrimônio. Será que aqui as pedras tomaram posição? Outro dia vi também a estátua de um índio – com arco e flecha empunhados – colocada invertida: no lugar de proteger a entrada, como se fosse simbolicamente uma espécie de ‘cão de guarda’, o índio apontava para arquitetura jesuítica que hoje abriga a casa da democracia. E logo gritaram: ‘sem vandalismo!’. As pedras, como patrimônio que são, zumbiram igualmente: ‘sem vandalismo’. Também em coro, os manifestantes alvejados pelos ‘guardiões dos bens’, em pé de paridade com as portuguesas, clamaram em grande voz: ‘sem vandalismo’.

Nada mais terminar de ouvir as tomadas de posição de uma pedra insurgente, tropeço – na revista *Obstáculo* (que traz um número dedicado às pedras) – numa outra pedra. *A educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto:

Uma educação pela pedra: por lições; Para aprender da pedra, frequentá-la; Captar sua voz inenfática, impessoal (pela dicção ela começa as aulas). A lição de moral, sua resistência fria. Ao que flui e a fluir, a ser maleada; A de poética, sua carnadura concreta; A de economia, seu adensar-se compacta: Lições da pedra (de fora para dentro, Cartilha muda), para quem soletrá-la. Outra educação pela pedra: no Sertão (de dentro pra fora, e pré-didática). No Sertão a pedra não sabe lecionar, E se lecionasse, não ensinaria nada: Lá não se aprende a pedra: lá a pedra, Uma pedra de nascença, estranha a alma.

Então, a escolha (pseudo) (in) consciente de preferir hora sim hora não. Assim é ser pedra. Eu não sou vista. Eu sou pedra. Fui colocada aqui. Presentemente apagada; porque não sou vista. Novamente apagada; porque sou vista . Embaixo da pedra há outra pedra. Entre

essas duas pedras, há uma terceira – que quase não fala. Empedramento. Aparentemente não participar é minha posição. Lição de pedra (cartilha muda).

Digo aparentemente, pois quero acreditar nos movimentos das pedras, algo como o seguinte trecho sobre o trabalho/performance do artista catalão Joan Casellas:

A pedra, as pedras do mundo são coletoras de energia e arquivos de memória. As pedras nos parecem corpos imutáveis pela lentidão de seus processos em fazer-se e desfazer-se e por conservar as formas que damos a elas, como as esculturas, os edifícios, as calçadas. Poderíamos olhar para uma pedra como algo em movimento e permanente transformação? Poderíamos olhar para uma pedra como para um livro? Somos nós uma expressão volátil das pedras do mundo?

Nos encontros da fala – cotidianos ou não –, a pedra parece muda e sem vontade própria - é imitadora, copista, *copiosa*. Porém, não é uma *falta* de fala, é só um meio de falar por meio de outras pedras. Será isso um problema? E se em sendo pedra, só assim se comunica, inter-age? Tanto, que a partir de um tempo indefinido, nem pra frente nem pra trás, de pedra em pedra, as palavras poderão ser escritas e lidas e juntadas, pra quem sabe, então, coisa *nenhuma* acontecer.

Quando em (des) posição, quando o desconforto da ausência de identidade fixa toma conta e insisto mais uma vez na necessidade de me alocar em um meio determinado ou específico, encontro o seguinte trecho em Khôra: “[...] eu que me assemelho a eles, não tenho lugar: quanto a mim, de qualquer modo, sou semelhante a eles, não tenho lugar, mas, que se lhes assemelhe ou pareça, isso não significa que seja seu semelhante” (DERRIDA, 1995, p. 39).

Sem enigma a ser decifrado, sem direção fixa, sem fim, em que os rastros e os restos são algo a ser considerado, uma “caixa cega”. Nesse jogo, “troco o troco” e refaço-me pedra. De uma declaração de uma pedra em voo, extraída do livro de José Carlos Avellar, *ROCHA QUE VOA a memória em transe nota introdutória ao filme de Eryk Rocha*, tomo como minhas as palavras: “Vivemos um tempo de hipóteses, caminhos, não de teses. É preciso movimentar as sombras e repensar o poético-político” (AVELLAR, 2002, p. 17).

Sem demora, insisto mais uma vez na possibilidade de “Mudança ou *deslizamento* de um referente para outro” (PONGE, 2002, p. 187). De pedra, entre um e outro encontro, me *reloco*. É esse (não) lugar, essa desposição, que me interessa enquanto uma possibilidade de aparecimento.

## Referências

AUGÉ, Marc. **Por uma antropología de la movilidad**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

AVELLAR, José Carlos. **Rocha que voa**: a memória em transe nota introdutória ao filme de Eryk Rocha. Rio de Janeiro: Martim 21 Distribuidora, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros. **Os involuntários da pátria**. n-1 edições, 2016.

\_\_\_\_\_. “O Nativo Relativo”. Em **MANA** vol.8 Rio de Janeiro, 2002.

DAWSEY, John C. “Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático”. Em: Revista **MANA** vol.15 no.2 Rio de Janeiro, Oct. 2009.

\_\_\_\_\_. “Victor Turner e a antropologia da experiência”. Em: **Revista Cadernos de Campo** n. 13, PPGAS/USP, São Paulo, 2005.

DELEUZE, Gilles. **En medio de Spinoza**, trad. Coletiva, 2ª ed. Buenos Aires: Cactus, 2008.

DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Campinas: Papirus, 1995.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. Em: **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 5. n. 12, dez. 1999.

PONGE, Francis. **A mesa**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

RODRIGUES, Carla. **O sonho dos incalculáveis**: coreografias do feminino e do feminismo a partir de Jacques Derrida. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Silfarlem; LOPES, Diego. “Poéticas da destruição: narrativas entre arte, cultura e poder”. In: CIRILLO, Jose et al (org). **Artistas, autoria e as práticas colaborativas**. São Paulo: Intermeios, 2013.

VALÉRY, Paul. **Monsieur Teste**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

ZYLBERSZTAIN, Pedro. **Revista obstáculo** nº1. Pedras: dezembro de 2014.

## INTERVENÇÃO URBANA E XILOGRAVURA: UMA REFLEXÃO SOBRE O ESPAÇO URBANO E SUA OCUPAÇÃO

Carolina Prediger Koester<sup>26</sup>

### RESUMO

Neste artigo apresento parte da investigação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade Federal de Santa Maria/RS. A pesquisa tem como propósito a execução de ações poéticas no espaço urbano que partem do conceito do pôster lambe-lambe. As imagens usadas nas intervenções são gravadas e impressas em xilogravura, as quais tem como referência objetos utilizados como utensílios de iluminação nos interiores das casas, antes da instauração da rede de distribuição elétrica na sociedade. As xilogravuras fixadas em postes de luz se dão em determinados percursos em distintos centros urbanos, sendo sua maior concentração na cidade de Santa Maria/RS. Possibilitando construir reflexões entre as dimensões interna e externa (Arendt) da construção enquanto artista, caracterizando parte desta produção reflexiva em arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Arte e Visualidade. Intervenção Urbana. Xilogravura. Lambe-lambe.

Com o intuito de desenvolver uma pesquisa em Artes Visuais, no viés da prática poética, escolhi a cidade, mais especificamente o espaço urbano como o local para a sua elaboração, sendo a rua o território de exposição para as ações poéticas. A pesquisa visa tencionar uma reflexão sobre as intervenções artísticas urbanas, partindo das ações desenvolvidas. Através da utilização da xilogravura, foi sendo estabelecido um cruzamento entre imagens e seus vínculos com a esfera pública na sociedade contemporânea.

Desenvolvo uma pesquisa que torna o poste de luz o suporte para a exposição de minha produção artística. Com a xilogravura como a linguagem norteadora para a criação dos lambes, direciono o meu olhar para objetos de iluminação antigamente utilizados no interior das moradias, antes de ser instaurada a distribuição da rede elétrica. Objetos estes encontrados no porão da residência de minha avó, mais especificamente, lampiões e lamparinas, utilizados como o referencial estético e conceitual para as xilogravuras fixadas nos postes.

A pesquisa parte de uma vivência privada e se configura na esfera pública da sociedade atual, no formato de uma prática poética. A sociedade, vista hoje como uma esfera social, é baseada em torno das aparências, em que ter abrange maior grau de importância do que ser. Pensando em propor uma reflexão sobre um retorno a pequenas situações cotidianas e momentos de respiro na correria do transeunte, apoiada nos conceitos de esfera pública e privada de Hannah Arendt, pretendo oportunizar ao transeunte um possível olhar crítico sobre a cidade que habita.

---

<sup>26</sup> Mestranda em Artes Visuais pela UFSM.

## Reminiscências

Penso que esse olhar para o poste - bem como a execução de ações poéticas no espaço urbano - estão presentes desde a minha infância, porém só tive tal percepção ao me mudar para Santa Maria/RS. Este deslocamento: sair de uma cidade de interior para ir residir em uma cidade maior, fez com que eu observasse o espaço urbano por outra ótica, pois estava habituada com um local “limpo” e, ao encontrar um espaço com tantas imagens, informações, ou seja, certa desordem, fez com que eu procurasse pontos de respiro e beleza diante deste caos aparente.

Outro ponto a ser observado, que ocorreu nesse deslocamento interior-cidade, foi sobre a minha presença enquanto transeunte no espaço urbano. A relação, que antes era marcadamente interiorana mais próxima com o outro, se refez para uma individualidade, quase que inexistindo uma troca com o outro, assim passando para um certo anonimato. O antropólogo argentino Néstor García Canclini quando faz a pergunta: o que é uma cidade? Aponta como uma oposição ao rural, ou seja, a cidade é concebida com o que não é campo.

Este enfoque, que durante la primera mitad del siglo tuvo um fuerte desarrollo, llevó a oponer em forma demasiado tajante el campo como lugar de las relaciones comunitarias, donde predominan las relaciones primarias, a la ciudad, que sería el lugar de las relaciones asociadas de tipo secundario, donde habría mayor segmentación de los roles y una multiplicidad de pertinencias. (CANCLINI, 1997, p.69)

Pensamento que parte do teórico argentino Gino Germani, o qual Canclini segue apontando:

Germani hablaba de la ciudad como núcleo de la modernidad, precisamente porque era el lugar donde nos podíamos desprender de las relaciones de pertinencia obligadas, primarias, de esos contactos intensos de tipo personal, familiar y barrial propios de los pequeños pueblos o las pequeñas ciudades, y pasar al anonimato de las relaciones asociativas, electivas, donde se segmentan los roles, que él estudiaba desde su particular herencia funcionalista. (CANCLINI, 1997, p. 69, 70)

Esse deslocamento trouxe uma nova maneira de agir no espaço urbano, pois se antes estava habituada com um cenário mais calmo, onde havia uma proximidade com o outro, a partir do momento que me insiro em uma cidade que possui um fluxo de transeuntes maior, assumindo um caráter mais agitado, faz com que minha presença na cidade se torne, de certa

maneira, imperceptível. Pensando nisso, essa necessidade de intervir no espaço público, também parte desta transição da minha própria presença enquanto um anônimo transeunte, que se dissolve entre tantos, mas que ao mesmo tempo utiliza do anonimato para expor o trabalho.

### **A xilogravura**

No que tange à esta investigação, a manualidade da xilogravura vem ao encontro com meu objetivo ao longo de todas as etapas do processo de criação dos lambes. Escavar a madeira, entintá-la, imprimir (a força exercida na prensa no momento da impressão), fazer a cola de farinha, a colagem com as mãos do trabalho no espaço urbano, todos estes gestos partem de ações as quais não necessitam de energia elétrica, e sim do meu corpo: do intelecto e da ação.

Efetivamente, o retorno ao primeiro dos procedimentos de impressão multiplicada da imagem, nesta investigação, se deve primordialmente à necessidade de manter a independência com qualquer tipo de reprodução imagética dependente do uso da energia elétrica. Essa ênfase se deve ao fato de que nessa proposição poética busco estabelecer uma relação coerente entre os objetos escavados na madeira, dissociados do mundo da tecnologia e consequentemente da reprodução massiva das imagens contemporâneas.

Dessa maneira, através dos lambes impressos com a imagem dos objetos supracitados, fixados nos postes de luz, proponho ao transeunte uma reflexão sobre a vida em sociedade, em períodos onde o acesso à luz elétrica era (ou é) limitado. Ou seja, considero, especulo acerca da diferença deste cotidiano em comparação com o agora; penso sobre as limitações que existiam e como a atual acessibilidade transformou-se em uma necessidade diária. Simultaneamente à consciência do redimensionamento que a energia elétrica propicia à nossa atual existência, reflito sobre a íntima relação que tenho com os objetos que outrora iluminavam as casas e as vidas de familiares. Deste modo, o “poste” segue mediando uma prática poética que parte de algo privado e de uma percepção pessoal do espaço urbano.

### **O trânsito entre o público e o privado**

Pensar nesta diferença do cotidiano é pensar, nas limitações que existiam e em como a atual sociedade torna a acessibilidade em uma imperiosa necessidade do dia-a-dia. Essas



ações de intervenção permitiram simultaneamente um nexos e um retorno à uma percepção pessoal própria do espaço urbano. Pois ao produzir xilogravuras com a imagem de objetos não mais utilizados no cotidiano, os quais possuíam fundamental importância nos interiores das casas, sendo eles, os que traziam o acesso a iluminação; abordo o conceito da esfera pública e privada de Hannah Arendt (2007) na sociedade contemporânea.

A noção do espaço público, para Arendt, é baseada em três aspectos: o primeiro é constituído pela aparência e pela visibilidade, sendo o espaço público, o local passível de ver e ser visto, ouvir e ser ouvido, onde há a comunicação entre os homens; o segundo aspecto refere-se ao mundo enquanto artefato ou produto urbano, espaço comum a todos, o qual se encontram as relações entre os homens e as dos negócios humanos; por fim, o terceiro é o espaço da palavra e da ação, atividades submetidas pela condição humana da pluralidade. É no encontro destes elementos que o espaço público se instala, no espaço da liberdade (política).

A partir do pensamento grego, havia uma divisão definida sobre os domínios da vida privada e da vida pública. Nessa divisão, referente ao antigo pensamento político, havia a separação da esfera da *polis* e a esfera do lar (família), assim como das atividades pertencentes ao mundo comum ficavam separadas daquelas que remetiam à manutenção da vida. Assuntos relacionados com a economia não faziam parte de questões políticas, mas, sim, associavam-se à vida individual, juntamente com a sobrevivência da espécie, assim as atividades que tinham como finalidade a garantia de um sustento individual, não adentravam no domínio público.

Arendt segue dois pensamentos, relacionados entre si, mas não iguais, referentes à esfera pública. O primeiro decorre da possibilidade da aparência no espaço público, isto é, público representaria tudo aquilo que aparece na cena pública e que é possível ser visto e ouvido pelos demais, com isso, assegurando a realidade das coisas.

Uma vez que a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto da existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada, até mesmo a meia-luz que ilumina a nossa vida privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa da esfera pública. (ARENDT, 2007, p. 61)

Além de ver e ser visto, é no espaço público que existe a possibilidade de se concretizar a própria realidade, sendo este o segundo pensamento de Arendt a respeito do espaço público. É necessária para o homem a referência do outro para validar sua própria realidade e o mundo ao seu redor, segundo Arendt:

O espaço público é definido, dessa maneira, como o mundo onde o dividimos na companhia de outros, denominado como o mundo comum. Atualmente não consigo pensar um espaço público onde o ser que habita a cidade, não venha interferir de alguma maneira nela. Ações como caminhar, parar, sentar e conversar, ocasionam interferências tênues na cidade, já que esta se configura como um local de (re) encontros e trocas. As ações cotidianas constituem o espaço público/privado. Posto isso, por que não ocupar tais espaços com arte? Esse questionamento é um polo norteador e motivacional para a realização da minha pesquisa no espaço urbano.

Para Vera Pallamin, “tematizar a arte urbana é pensar sobre a vida social aproximando-se de um certo modo pelo qual as pessoas se produzem e são produzidas no âmbito da ordem simbólica. É pensar sobre cultura urbana” (Pallamin, 2000, p. 24). Manifestar-se artisticamente no espaço urbano, seria uma maneira de reapropriação deste local que nos foi tirado, onde a publicidade e outras formas pagas de intervir no espaço são aceitas, já o que não obedece essa ordem deve ser ocultado.

[...]a caminhada é uma atividade concertada, repleta de interações, tanto com os outros pedestres quanto com a paisagem, os obstáculos e os equipamento do terreno. Caminhar é forçosamente viajar, observar e atuar ao mesmo tempo; é ajustar seu passo, sua direção, o contato físico com o meio circundante de humanos e de objetos. (JOSEPH, 1999. p. 29)

Ao situar o trabalho artístico no espaço urbano, ocorre a ruptura do ritmo de observação do olhar habituado do cidadão, uma vez que este é convidado a refletir sobre participações incomuns da lógica de utilização do espaço urbano o qual ele está inserido. A partir da relação da arte com a cidade, é possível estabelecer um novo vínculo com os sujeitos transitórios, isto é, torná-los mais suscetíveis e atentos às notoriedades e mudanças do entorno do seu meio. A cidade precisa possibilitar a eles uma maior reflexão e imaginação dos elementos que ela integra, deixando de lado, pelo menos por um momento, a correria do dia a dia e o consumo exacerbado. As intervenções artísticas no espaço urbano criam zonas de respiro e oportunidades de acesso a outros contextos para os transeuntes. Além disso, proporcionam uma modificação nos significados existentes, reelaborando-os e criando, dessa forma, novos percursos pelas ruas da cidade.

A esfera pública, tal como Arendt definiu, é o espaço do encontro das falas e do agir humano, local que se abre para a possibilidade de gerar opiniões divergentes, inter-relações, lugar de entendimento e consentimento. A diversidade de opiniões não condiz com um cenário propriamente de conflitos, mas sim, com a viabilidade de uma realidade dialógica. É precisamente neste espaço e sob esta lógica que atuo. Intervir não apenas permite uma

expressão pessoal e a ação na esfera pública, tenciona como um diálogo com o outro, com o transeunte.

### **Percursos no cotidiano**

Através de reflexões sobre a prática poética, percebendo uma certa pausa nas intervenções, desdobrei os lambes para o tecido<sup>27</sup>. Em um dado momento, estava imprimindo algumas matrizes e tive a curiosidade de ver como ficaria as matrizes com dimensões maiores no tecido, o que até então não havia feito experiências com estes formatos. O processo da impressão é um pouco mais minucioso, é preciso ter o cuidado com o tecido para que este não fique com dobras, porém o resultado me deixou entusiasmada.

Um incomodo que estava começando a ser presente na minha prática poética foi o fato de ter os lambes impressos em papel, mas não havia quem me auxiliasse para sair, fixar e registrar à noite/madrugada, conforme sempre o fazia. Tanto por não haver disponibilidade entre os amigos, tanto como o medo de sair caminhando à noite, pois é inquestionável o aumento de assaltos e a violência em Santa Maria/RS. Havia a alternativa de colar os lambes durante o dia. Essa atitude, leva a uma leitura de infração e eu sentiria desconforto se fosse abordada por alguém que reprimisse a minha ação.

Essas situações me levaram a uma nova alternativa: e por que não pendurar o tecido com as impressões? Assim, decidi experimentar pendurar os lambes em tecidos em alguns postes. O lambe impresso em tecido viabilizava no momento da ação uma rapidez que antes não havia, pois não precisa do tempo para passar a cola, fazendo com que não seja necessário sair especificamente para fixar o lambe, como antes fazia. Dessa maneira, é possível carregar na bolsa em percursos diários, idas ao mercado, ir até a parada de ônibus, saídas à noite ou durante o dia, passaram a ser “momentos de fixação de imagens”. Isso faz com que intervir se torne parte do meu cotidiano, assim como, fazer parte da cidade. Diluir o trabalho com a cidade, através dos meus percursos diários.

As primeiras intervenções que realizei foram à noite em ruas as quais costumo passar, pensando em observar quantos dias os trabalhos ficam pendurados no poste. Foi possível perceber que com o tecido o trabalho se tornava ainda mais efêmero que antes, pois como fica

---

<sup>27</sup> O lambe-lambe é conhecido como ato da colagem, que seria então a fixação do papel através da cola no espaço público. Com o desdobramento do meu trabalho, do papel para o tecido, poderia a partir deste momento ser definido de outra maneira, porém não encontrei outra denominação para assim definir a ação de pendurar o trabalho em tecido. Por isso, sigo nomeando como lambe.

mais fácil de tirar, o tempo do trabalho exposto durava no máximo dois dias, e em maior parte do que pude acompanhar teve a duração de somente da noite para o dia. Comecei a entender o trabalho como uma espécie de um presente para quem passa e vê o lambe, pois antes com o papel e a cola era praticamente impossível de tirar o trabalho, e agora, esse era facilmente retirado dos postes.

Refletindo na característica efêmera que o trabalho carrega, o lambe impresso no papel e colado no concreto permanece por um tempo maior, apesar de tentativas de tirá-lo do espaço urbano e por sofrer com o clima - sol, chuva – a cola deixa este fixado de tal maneira que não permite sua retirada por completo, sempre ficando vestígios indiferente das interferências. Já o lambe impresso no tecido, apesar de ser um material mais duradouro, ao ser somente amarrado, não sendo fixo diretamente no concreto, facilita a sua retirada.

Dessa maneira, o lambe em papel possui um tempo maior no espaço urbano e o lambe em tecido possui um tempo menor, porém se abre a possibilidade de toma-lo para si e guardá-lo, o que o torna mais duradouro em outros espaços.

Com isso a intervenção tomou um novo direcionamento, no primeiro momento desta pesquisa, quando o lambe era de papel e fixado através da colagem, tinha a impressão de que talvez o trabalho não era visto. Talvez por permanecer por mais tempo e por possuir poucos indícios de desprendimento, ou até, aos olhos do transeunte, ser mais um papel colado no espaço urbano. Na aceleração do cotidiano da cidade, ou até mesmo na distração do olhar que não observa o espaço, o lambe poderia passar imperceptível.

Uma das problemáticas da Arte localizada no espaço público tem sido o descaso e a não observância da população cidadã que, na maioria das vezes, circula pela cidade sem enxergar a arte que existe nas ruas. Isso faz com que se questione o papel da Arte, o modo de vida das pessoas, a percepção da imagem da paisagem urbana moderna. [...] a arte localizada no espaço público tem sido deixada para último plano, pois não atinge uma boa pregnância que possa ser refletida na percepção visual dos indivíduos. (NOGUEIRA, SILVA, 2006, p.157)

A partir do momento que comecei a desenvolver os lambes em tecido, ao fixá-los nos postes, por seu movimento que acontece com o vento (Figura 1), tenho a percepção que ele está ali no poste, mas que é autônomo, que possui sua leveza e um certo desprendimento, colocando o poste como um suporte.



Figura 1 - *Registro lambe-lambe em tecido*, 2016.  
Rua Conde de Porto Alegre, esquina com Rua Olavo Bilac. Santa Maria/RS.

## Considerações finais

E nessa ação de caminhar pelas ruas, pendurar o lambe no poste, percorrer o mesmo caminho e visualizar sua efêmera permanência no espaço urbano, que crio um movimento e trago ao outro, o transeunte, o meu discurso, manifestando através do meu trabalho, a minha pluralidade. Arendt argumenta,

É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato original e singular do nosso aparecimento físico original. (ARENDDT, 2007, p.189)

Para a autora, a ação tem dois sentidos: *archein* (grego) que significa iniciar, tomar iniciativa; e *agere* (termo latino) que seria impulsionar movimento. Isto resultaria em uma capacidade de iniciar, uma possibilidade de criar algo novo, esperando do indivíduo o inesperado, e assim, gerando um rompimento com uma certa ordem dos acontecimentos.

Seguindo este pensamento, romper com o que nos é dado, exposto diariamente, inserindo o trabalho no espaço urbano, assim “criando” algo novo no cotidiano do transeunte,

consequentemente traria uma disponibilidade de visualização maior (público), do que inserido em um espaço expositivo (privado).

Tencionar para uma reflexão do transeunte que passa e vê o lambe fixado no poste. Possibilitar uma quebra do olhar habituado, mesmo que veja de passagem, mas pensar que esta pequena ruptura possa trazer algum pensamento - ex. o que é isso? Por que está ali? Quem colocou? - ou algum sentimento - seja de contemplação, seja de incomodo - através deste movimento de percepção do trabalho e exposição da minha singularidade.

Vivenciar o espaço público, através da arte criando novas visualidades na paisagem urbana, seria uma forma de transgressão com a agitação das cidades. Sentar no banco da praça, observar o movimento do fluxo das pessoas, escutar os diversos e distintos sons que a cidade produz, acompanhar as sombras dos prédios com o passar do dia, pequenos detalhes que muitas vezes, atualmente passam despercebidos. Pensar que a arte pode trazer esse retorno em pequenas ações que possibilitam percepções que hoje não nos permitimos mais presenciar.

Pode não ser visto como arte, por causa da sua imersão no espaço urbano, e isso talvez nem venha a ser um problema. É pensar em uma situação distinta que surge no meio do percurso diário, uma imagem que antes não estava ali, e que isso, quem sabe, faça com que o transeunte da cidade olhe para o espaço urbano com uma certa atenção para novas situações e/ou imagens que possam vir a acontecer em seu dia-a-dia.

Residir em uma cidade que me tornou uma cidadã anônima, imersa em um grande fluxo de pessoas que percorrem diariamente o espaço público, gerou uma vontade de me expor, porém, não a minha imagem, e sim, o meu trabalho. O anonimato me trouxe uma certa segurança para agir no espaço urbano, trazendo assim uma aparição pública de vivências particulares, partindo de memórias da minha família, de minha infância, reconfigurando em uma criação poética e inserindo no espaço público, trazendo consigo uma realidade.

E nessa exposição do trabalho no espaço público, é como se fosse a minha presença diante dos outros, o trabalho “assume” minha identidade legitimando então, a minha ação, o meu discurso, minha realidade. Como afirma Arendt, “o mundo acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite uma perspectiva” (ARENDT, 2007, p.68). Então que possamos criar novos aspectos, trazendo com isso novas imagens cotidianas para que assim, traga consigo novas perspectivas e realidades, gerando reflexões através da arte.

## Referências

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Imaginarios Urbanos**. Buenos Aires: Ed. Eudeba S E.M., 1997.

JOSEPH, Isaac. **Paisagens urbanas, coisas públicas**. Trad. Regina Martins da Matta. In: Caderno CRH. [online]. 1999, n.30/31, p. 11-40. ISSN: 1983-8239. Disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=232>> Acesso em: 04 abr. 2015.

NOGUEIRA, Adriana Dantas; SILVA, Eder Donizete da. **Estudo sintático-espacial da Arte Pública da Praça da Matriz em Aracaju**. (p.157-162) Ciudad Invadida/Cidade Invadida. Editorial UPV: Valencia/ES, 2006.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana São Paulo: região central (1945-1998), obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume, 2000.



## “VESTÍGIOS E CONTRACURVAS”: AS POSSIBILIDADES DO CORPO FEMININO EM SUA DESFRAGMENTAÇÃO

Caroline Biasuz<sup>28</sup>

### RESUMO

Esse texto trata do corpo que é imagem enquanto representação da figura humana feminina, matéria diferenciada dos outros corpos, os ditos reais. O corpo enquanto objeto artístico, que transforma-se em espécie de tela ou écran, espaço opaco, virgem, onde incidimos as variantes significativas e poéticas que intentamos produzir. É um relato de pesquisa sobre a construção fotográfica da série “Vestígios e Contracurvas”, de autoria pessoal, que teve por intuito a retratação do corpo feminino e sua nudez, buscando uma desfragmentação de sua totalidade para a construção visual e poética da artista.

**Palavras-chave:** Corpo feminino. Nudez. Fotografia. Manipulação digital.

E há ainda quem trabalhe com o corpo feminino, talvez porque acreditem que essa entidade permaneça com algo a dizer. No nosso caso, porque é o corpo que conhecemos. Ao fotografá-lo, portanto, inevitável é a “dissociação astuciosa da consciência da identidade” – advento de nós mesmos no outro (BARTHES, 2015, p. 19). Alteridade. Paradoxo de alteridade: “*video ergo, non sum*”<sup>29</sup>. O corpo feminino enquanto receptáculo de sentidos e ressignificações. Espaço-corpo que comporta matéria, carne, sangue, movimentos, entradas e saídas. Labirinto. Organismo vivo que pulsa e expulsa odores quentes e manifesta encaixes pontuais. Ao artista todos esses elementos são gatilhos para o processo criativo. A superfície do corpo com suas quinas e curvas; sua periferia com entrâncias e relevos protuberantes, toda a sorte de sensações, comportamentos gestuais e sons que proporcionam e somam a infinitude de suas possíveis representações.

Esse relato trata do corpo que é imagem enquanto representação da figura humana feminina, matéria diferenciada dos outros corpos, os ditos reais. O corpo enquanto objeto artístico, que transforma-se em espécie de tela ou écran, espaço opaco, virgem, onde incidimos as variantes significativas e poéticas que intentamos produzir. Ao tomarmos esse corpo e sua nudez como objeto de nosso processo criativo, a intenção não era a de escancararmos e impormos a realidade crua e evidente de suas lascas, em uma intenção puramente sexual, muito menos produzirmos uma mensagem óbvia e direta ao espectador. O

<sup>28</sup> Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria e Mestre em Literatura pela UFSM.

<sup>29</sup> “Vejo, portanto, não sou”. Provérbio latino.

propósito era entender o corpo feminino como objeto-*artístico*, ente poético; em tempo algum almejando sua objetificação enquanto produto comercial para devoração ou consumo. Mas sim, como entidade a ser devorada ou consumida, bucolicamente, pelo espírito. O corpo enquanto forma de arte. Enquanto alimento para nossos ânimos superiores.

A ideia que nos consumia era a de retratarmos de forma subjetiva e sutil a sensualidade e o lirismo, não do corpo como um todo, mas de suas superfícies e seus recantos, fazendo de seus pedaços e formas, carnes poéticas sem censura. Esse processo, deu-se em dois momentos distintos. Primeiramente, na construção da *mise-en-scène* em estúdio, onde a sensualidade foi buscada em gestos e posturas que não demandavam escancaramentos ou aberturas para emanarem sensualidade, mas sim, em composições despretensiosas do corpo que acabavam por revelar essa mística de forma natural, uma vez que o corpo feminino exala tal qualidade sem muito esforço ou engendramento.

Massa de carne e curvas posada e inanimada, imóvel e fincada (como nas coleções entomológicas), ao mesmo tempo em que se movimenta e dinamiza nosso pensamento e nossas sensações. Como evidenciam as palavras de Barthes, ao afirmar que “[q]uando se define a Foto como imagem imóvel. Isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e fincados, como borboletas” (2015, p. 53). Corpos-borboleta que tangenciam inércia e movimento, simultaneamente.

A opção pela fotografia monocromática deu-se em função de sua irresistibilidade. A monocromia aplica à imagem uma expressividade diferente das imagens em cor. Além da provocação de mistério, com a sua atmosfera mística inquestionável, ela desloca para o espectador a idealização das cores do instante fotográfico, mesmo que essa tarefa não seja imprescindível. Condiciona um possível diálogo imaginativo. As altas-luzes destacam pedaços carnaís que são contrastados pelas baixas-luzes, sombreando as superfícies da nudez. Encontros e desencontros, explosões de luz e de escuridão metamorfoseando a forma natural do referente.

Sei muito bem que a realidade não é assim. Mas quando contemplamos uma imagem em preto e branco, ela penetra em nós, nós a digerimos inconscientemente, a colorimos. O preto e branco, nessa abstração, é portanto, assimilado por aquele que o contempla, que se apropria dele. Considero seu poder fundamental (SALGADO, 2014, p. 128).

Os meios tons, proporcionados pelo preto e branco, que se refletem no referente fotográfico, “brincam ao redor de cada objeto, arredondam as arestas mais cortantes, iluminam as zonas mais escuras, clareiam os lugares cobertos de sombras”, em uma brincadeira de esconde-esconde, onde as formas se desformam e pulsam intermitentemente entre claro e escuro, luz e escuridão (EASTLAKE *apud* DUBOIS, 1993, p. 37).

Na segunda etapa dessa busca, a vontade era a de alcançarmos uma atenuação da dureza e da obviedade das formas e dos contornos, almejando uma desconstrução da totalidade do corpo feminino, valorizando a luminosidade de suas superfícies ou de seus pedaços. Ideia que solidificou-se pelo desfocamento, alteração e intensificação de contrastes entre sombra e luz na imagem. O *flou*, acabou por proporcionar a potencialidade visual esperada: o corpo feminino como discurso potente junto aos efeitos digitais (GARCIA, 2011, p. 158).

Há uma matriz de resultados fascinantes entre a luminosidade da pele e o deslocamento do corpo que impera sobre a (des)construção de uma imagem técnica-armada pelo aparato fotográfico. É nesse encontro efusivo que o corpo para ser (re)tratado pela fotografia contemporânea. Registro da atividade humana, o corpo pode vivenciar uma potencialidade visual que a fotografia tenta documentar. O corpo é um assunto emergente na agenda contemporânea. (GARCIA, 2007).

As possibilidades abertas pela tecnologia, na arte contemporânea, aportam um leque de efeitos que podem ser proporcionados pela manipulação da imagem. O nosso propósito não estava na percepção clara e evidente do objeto-artístico, mas na “afecção, [n]o modo como o sujeito se percebe, ou se sente” (MACHADO, 2009, p. 257). A tal alteridade de que falamos antes. Ao manejarmos a foto, transformamos a realidade do referente, direcionando-a para a nossa intenção artística.

A fotografia, correndo as veredas da literatura e da pintura, tem desses poderes de embalsamento. Tornam imperecíveis os que recaem ao seus domínios. Paradoxo entre eternidade e morte. Barthes já dizia que o fotógrafo haveria de lutar muito para que a fotografia não se tornasse morte. O outro (fotógrafo) que desapropria os outros (referentes) de si mesmos e fazem deles, com ferocidade um objeto indelével, inerte. Ente imortal e morto ao mesmo tempo (BARTHES, 2015, p. 21).

E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um

pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 2015, p. 17).

Essa relação de morte que Barthes atribui à fotografia, de uma maneira torta, foi ao encontro de nossa perspectiva em trabalhar o corpo, não em sua completude ou perfeição de formas, mas na sua desconstrução. A intenção na “morte” dessa totalidade evidente, para que renascessem dela a imprecisão poética do corpo feminino, articulada em fragmentos inacabados e provisórios. Esse foi o intuito de nossa pesquisa fotográfica que culminou no poema e na série a seguir:

### Vestígios e contracurvas

Da carne toda, alguns membros.

Da escuridão, apenas retalhos.

A morte em pedaços.

Do seio que não é mais seio.

Dos braços que já não encerram mais abraços.

Das pernas que não são mais coxas ou tornozelos.

Da boca que não é mais fonte de sussurros ou gemidos.

Da fotografia que dá ares de pintura.

Indícios de um corpo.

Nudez que se amorfa, esboroa, perde-se.

Imprecisão.

Abstração.

Apenas vestígios.

Contracurvas.

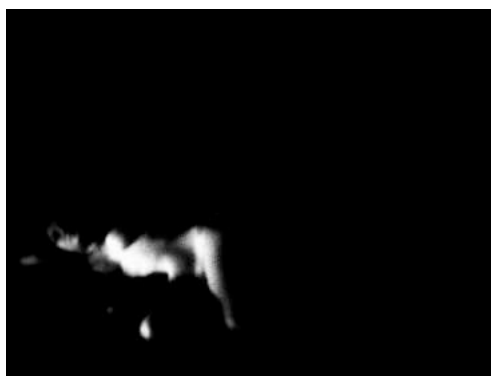


Figura 1 - Série fotográfica “Vestígios e Contracurvas” 2014. V/C n. 1, 15 x 21 cm  
Fonte: arquivo pessoal da autora

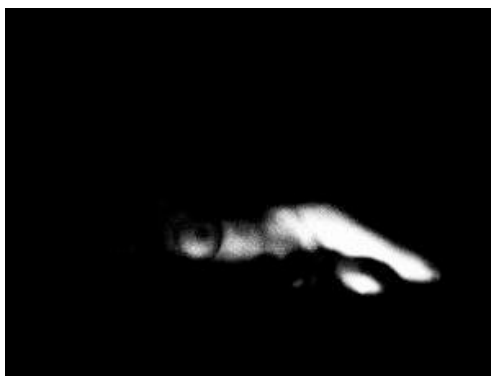


Figura 2 - Série fotográfica “Vestígios e Contracurvas”, 2014. V/C n. 2, 15 x 21 cm  
Fonte: arquivo pessoal da autora



Figura 3 - Série fotográfica “Vestígios e Contracurvas”, 2014. V/C n. 2, 15 x 21 cm  
Fonte: arquivo pessoal da autora.

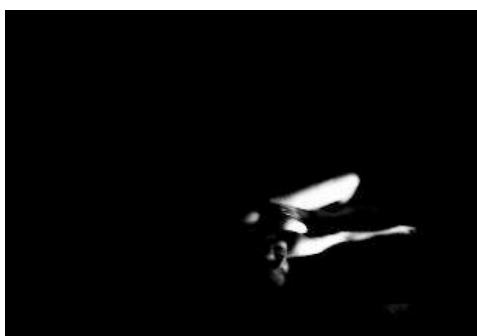


Figura 4 - Série fotográfica “Vestígios e Contracurvas” 2014. V/C n. 3, 15 x 21 cm  
Fonte: arquivo pessoal da autora

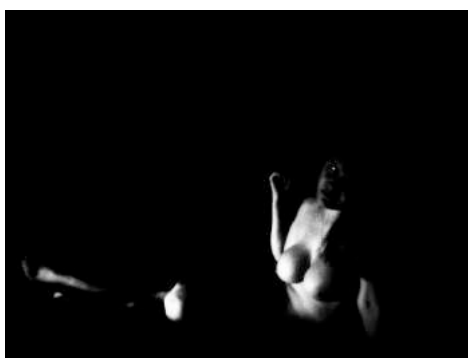


Figura 5 - Série fotográfica “Vestígios e Contracurvas” 2014. V/C n. 4, 15 x 21 cm  
Fonte: arquivo pessoal da autora



Figura 6 - Série fotográfica “Vestígios e Contracurvas”, 2014. V/C n. 4, 15 x 21 cm  
Fonte: arquivo pessoal da autora



Figura 7 - Série fotográfica “Vestígios e Contracurvas”, 2014. V/C n. 4, 15 x 21 cm  
Fonte: arquivo pessoal da autora

## Referências

BARTHES, Barthes. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

GARCIA, Wilton. **O corpo na fotografia: anotações**. In: Fotografia Contemporânea. 2007. Disponível em: <http://www.fotografiacontemporanea.com.br/artigos/16/F9E781E2EE0A44C6801982F048374DD5.pdf>. Acesso em: 12 maio 2016.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SALGADO, Sebastião. **Da minha terra à Terra**. 1ª ed. São Paulo: Paralela, 2014.

## POÉTICAS DO CORPO: MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS ACERCA DA IMAGEM CORPORAL

Cristiane Ziegler Leal<sup>30</sup>

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi<sup>31</sup>

### RESUMO

O texto aborda manifestações artísticas contemporâneas cujo mote é a imagem corporal e questões relacionadas ao corpo na atualidade. Na produção em arte, ao longo dos tempos, a representação da figura humana tem se associado a padrões estéticos das distintas épocas, remetendo ao contexto sociocultural. Na contemporaneidade, a influência da mídia e a cultura do consumo levam à construção do corpo como produto e objeto, a partir da imposição de certos modelos. Neste âmbito, através da produção de sete artistas, abordam-se, no artigo, algumas das questões emergentes acerca do corpo.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Corpo. Imagem Corporal.

### Corpo e Arte na Contemporaneidade

Observa-se que no contexto das sociedades ocidentais industrializadas há uma obsessão compulsiva pelos padrões de beleza disseminados pela cultura midiática de massas. É uma busca incessante pela aparência física perfeita, pela magreza como sinônimo de beleza, o que é reforçado pelas mídias da comunicação e pela indústria da moda, que, juntas, formam um conjunto que divulga, implanta e legitima cotidianamente imagens de “perfeição”, que para muitos é o centro ordenador da sua existência. O corpo se torna produto, tomado pela indústria como instrumento que se propaga em torno de imagens que servem a significados sociais, como se fosse um corpo construído social e culturalmente. Lars Svendsen (2004, p. 87) afirma que a nossa percepção do corpo humano é sempre dependente das modas dominantes de cada época e nossa percepção dessa moda é, por sua vez, dependente de como são representadas visualmente em pinturas, fotografias e outros meios.

A questão do corpo surge de inúmeras formas na contemporaneidade. O corpo é interrogado por áreas distintas e de diversas especialidades, é objeto da arte, de variadas artes, desde a literatura, passando pela pintura e escultura, pelo design, e também pelo teatro,

---

<sup>30</sup> Mestranda em Artes Visuais pela UFSM.

<sup>31</sup> Professora Associada da UFSM. Atua como docente permanente e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Mestrado.



televisão e cinema. Pode-se constatar que o corpo é matéria-prima para inúmeras dimensões de experiências e de representações, tanto por parte das ciências como das práticas culturais.

Conforme Tatiane Trinca (2008, p. 13) a reflexão em torno do corpo adquire maior relevância se contemplados os numerosos indícios disponíveis em toda parte de uma crescente preocupação e obsessão pelo corpo na contemporaneidade. Porém, não se trata de qualquer corpo, trata-se de um corpo manipulado, fabricado, reconstruído, que apresenta a “beleza e a saúde perfeita” como metas a serem alcançadas.

Neste sentido, muitos artistas têm se voltado a investigar e propor manifestações, tendo como questão central o corpo e suas representações na atualidade.

### **Jenny Saville**

Jenny Saville nasceu em Cambridge, Inglaterra, em 1970. Formou-se em Belas Artes com na *Glasgow School of Art* em Glasgow, na Escócia. O trabalho de Saville interroga as percepções do corpo feminino de forma provocadora. A artista diz que desafia o “olhar masculino”, como também enfrenta o espectador e não ignora estar fazendo uma “declaração” ousada sobre o corpo feminino.

Usando a pintura e a fotografia para questionar as questões de percepção do corpo, feminino, explora o próprio corpo em suas obras, o qual é esteticamente fora do padrão das capas de revista, como diz a artista. Suas pinturas e fotografias retratam o corpo cobrindo a totalidade da tela, por vezes espalhando-se pelas bordas, enfatizando, assim, as imperfeições comuns do corpo humano. Saville tem a intenção de defrontar o ideal da sociedade de “corpo perfeito”, ao mostrar seu próprio corpo ampliado e distorcido.



Figura 1 - *Branded*, 1992  
Fonte: Jenny Saville

"*Branded*", produção de 1992 (Figura 1), é um exemplo onde Saville usa seu próprio corpo, que é obeso, mostrando suas características. Ela segura as dobras de sua pele como uma espécie de gesto que seria interpretado individualmente por quem olha. O corpo está de frente para o espectador impondo-se e não representa um objeto passivo a ser visto, mas se coloca diretamente em frente ao observador tal como é.

### **Rachele Cateyes**

Rachele é ilustradora e se considera uma importante ativista ou uma “gordo ativista”, como intitula a artista. Nascida em Milwaukie, Oregon, EUA, por excessivas hostilizações que sofreu e sofre por seu peso, tem a intenção de fazer emergir a questão da “gordofobia”, ela cria uma série de ilustrações chamada “Glorificando a obesidade”.

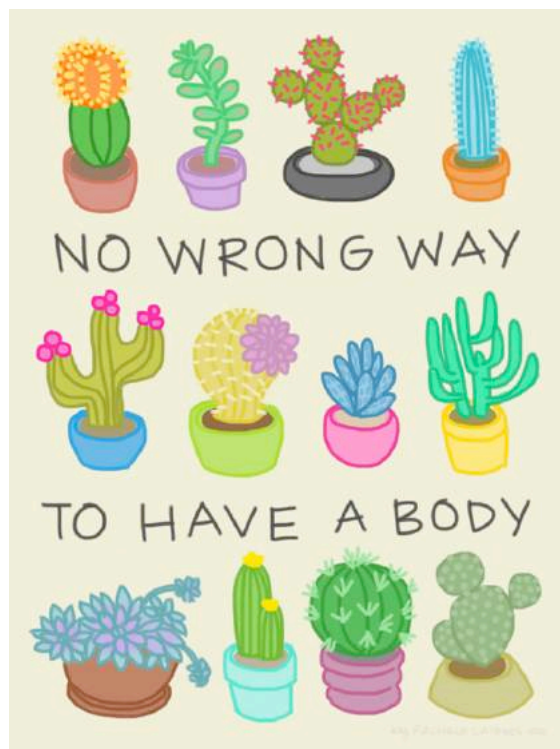


Figura 2 - *Não há uma maneira errada de possuir um corpo*, 2015  
Fonte: Rachele Cateyes

Segundo a artista, a intenção do projeto era transformar as palavras negativas direcionadas às pessoas gordas em algo positivo. A ilustração referente à Figura 2 apresenta diversos cactos que remetem aos diferentes tipos de corpos, sem que um seja mais belo que outro.

### Erwin Wurm

Artista contemporâneo, nasceu em *Bruck an der Mur* em 1954, estudou na Academia de Artes Aplicadas de Viena e na Academia de Belas Artes da Áustria. Trabalha com uma abordagem crítica para mostrar a vida atual, sendo conhecido pelas esculturas que tem desenvolvido, em paralelo com outros trabalhos<sup>32</sup>, desde 1997. O artista propõe, em algumas de suas obras, esculturas de objetos cotidianos com formas corpulentas e munidos de humor. A partir dessas esculturas corpulentas, Wurm aborda e critica aspectos da cultura contemporânea e também o consumismo, afirmando que o humor leva as pessoas a olharem para as coisas com mais cuidado.

<sup>32</sup> Esculturas, vídeos, instalações, performances e intervenções.

Sobre a mostra do artista no Brasil (O Corpo é a Casa), Marcello Dantas, curador, coloca que “Wurm olha também para seu interior e nele o universo de objetos domésticos os quais ele deforma e redimensiona, como desdobramento das investigações das estruturas arquitetônicas”. (2017, p.25). Ao percorrer o conceito de corpo e elementos domésticos e do cotidiano, o conjunto de obras explora tanto noções arquitetônicas, para as quais o artista olha a partir do ponto de vista escultórico, quanto “a natureza transformativa da escultura em suas muitas encarnações” (Dantas, 2017, p.22), ainda aponta o curador. Esse conjunto antropomórfico e obeso sugere algumas atribuições biológicas ao objeto artístico, como o ato de consumir, tornando-o capaz então de “preencher” o seu próprio interior.



Figura 3 - *A Casa Gorda*, 2003  
Fonte: Erwin Wurm

Fat House (Casa Gorda) tem dimensões gigantescas e pesa cerca de duas toneladas. Marcello Dantas comenta que a obra “a Casa Gorda”, consiste em uma casa exagerada, que não está dentro dos padrões normais de casas.

### **Mireille Suzanne Francette Porte**

A artista francesa nascida em 1947, em Saint-Étienne, Loire. Em 1971, adotou o nome Orlan, e ficou conhecida pelas intervenções no próprio corpo, através de cirurgias plásticas. Assim, faz de seu próprio corpo o meio, a matéria-prima e o apoio visual de seu trabalho.

Tem lugar como o "debate público", sendo uma figura importante da arte corporal e da "arte carnal", como ela mesmo definiu em seu manifesto de 1989.

Seu compromisso e sua liberdade são parte integrante de seu trabalho. Defende posições inovadoras, interrogativas e subversivas, em toda sua arte. Opõe-se ao determinismo natural, social e político e a todas as formas de dominação, supremacia masculina, religião, segregação cultural e preconceito, entre outras questões.



Figura 4 - *Reincarnação de St. Orlan*, 1990  
Fonte: ORLAN

O trabalho da artista é uma tentativa de quebrar os padrões estéticos, de questionar o *status* do corpo feminino, via pressões sociais. A artista salienta tais questionamentos afirmando que “nosso corpo nos pertence”, explanando sobre o engajamento do corpo nas atividades artísticas com propósito de tornar mais intensa a percepção sobre a arte carnal pelos artistas.

### **Fernanda Magalhães**

Nascida em 1962, em Londrina (PR), a artista visual é graduada em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina e doutora em Arte pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Fernanda Magalhães desenvolve pesquisas e experimentações sobre os limites e potencialidades de representações do corpo na arte, em uma predileção por corpos catalogados como 'acima do peso'. Os trabalhos da artista inserem-se em um panorama da arte em que o corpo se torna central na construção de obras produzidas a partir de diferentes linguagens.



Seus projetos abordam o corpo, mais especificamente o da mulher gorda. Este interesse surgiu em sua vivência com o seu corpo e a partir de questões pessoais. No encadeamento de suas produções, os trabalhos se expandiram, partindo da questão das mulheres gordas para pensar mais amplamente nas mulheres e na diversidade, assim como, dos processos da fotografia, para o desenho e a performance. “Uma atuação com todo meu corpo pensando nas questões contemporâneas que são de todos” (2017, p.1), destaca Fernanda.



Figura 5 - *Gorda 13*, 1995

Fonte: Fernanda Magalhães

Em *Gorda 13* (Figura 5), da série “A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia”, a artista propõe uma reflexão sobre as diferenças corporais, sobre mulheres que odeiam seus corpos e sobre sua própria condição de ser obesa. O que a artista provoca, questiona e subverte são as condições claustrofóbicas que os corpos vivenciam rotineiramente. Suas imagens circulam por um mundo onde corpos são reificados. E considera que a obsolescência e perecibilidade são constantes, assim como a fragmentação dos sujeitos.

**Eliana Kertész**

Nascida na Bahia, formou-se em administração, teve vida pública na política, porém, a partir de 1991, Eliana passa a modelar barro. Em 1993, surgiu um convite para uma primeira exposição, quando produziu 33 esculturas de mulheres gordas que cativaram a crítica e o público, ganhando fama e inúmeros convites para outras mostras. As peças de Eliana já passaram por diversas cidades e também estão em museus do Brasil e do exterior. Em 2004, “Aleluia”, uma escultura de mulher negra em resina, foi premiada na Bienal de Roma.



Figura 6 - *As Meninas do Brasil*, 2012.  
Fonte: Eliana Kertész

As obras de Eliana Kertész fazem uma apologia à estética do redondo. A escultora induz a pensar uma dimensão política do corpo da mulher, assumindo-se em marcante presença, alheia aos padrões disseminados pela mídia. Ela desenvolve suas obras pela coerência de uma estética própria, marcada pelo contraponto à tendência contemporânea da magreza, usando os volumes femininos para fazer um manifesto à ditadura cruel da beleza associada ao magro. Como autora do monumento “As meninas do Brasil” (Figura 6), que é uma homenagem à mistura de raças do nosso país, discute a imagem da mulher através de suas obras, concentrando-se sobre modelos que fogem dos padrões usuais de beleza.

### **Talita Esquivel**

Formada em Educação Artística e Artes Plásticas pela UFPR, atualmente é doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. O interesse de Talita é pela forma do corpo gordo, pois sua percepção por esse corpo se dá tanto de forma figurativa quanto



abstrata. As formas têm intenção de mostrar as imperfeições do corpo gordo, o qual não faz parte dos ideais de beleza recorrentes dos corpos femininos atuais.



Figura 7 - *Corpo Grotesco*, 2007  
Fonte: Talita Esquivel

A intenção da artista nesse trabalho é de mostrar uma mão sangrando por atividades “cotidianas” de beleza. Questionando, de certa forma, os rituais e sacrifícios de submissão para conseguir atingir os padrões estéticos necessários.

### **Considerações Finais**

O corpo humano vem sendo utilizado como base para trabalhos artísticos e ganha atenção na contemporaneidade. As percepções das práticas corporais podem ser de caráter histórico, religioso, étnico, social, cultural. Uma das explicações sobre a relação com o corpo, a partir do paradigma de normalidade, em geral base para julgamentos, é de Denise Sant’Anna (1995). Segundo a autora, tal paradigma relaciona-se com aquilo que é considerado artificial em cada época.

Inúmeros artistas trabalham com a questão do corpo, colocando em evidência tudo o que é próprio do corpo, do conhecimento sensível, do carnal, do humano.

Abordagens e questionamentos visuais podem constituir-se em fatores capazes de levar a uma alteração da relação pessoal com o próprio corpo e com o corpo do outro, fazendo com que se repense e se conteste paradigmas, imposições sociais, culturais, étnicas e religiosas de padrões de beleza, de comportamento, de crença. Essa pode ser uma contribuição da arte e do artista também hoje.

## Referências

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TRINCA, Tatiane P.; **O corpo-imagem na cultura do consumo**: uma análise histórico-social sobre a supremacia da aparência no capitalismo avançado. 2008. 154 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008. Disponível em: <[https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciasSociais/Dissertacoes/trinca\\_tp\\_ms\\_mar.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciasSociais/Dissertacoes/trinca_tp_ms_mar.pdf)> Acesso em: 20 out. 2016.

## Referências Digitais (Artistas)

JENNY SAVILLE. Disponível em:  
<[http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/london-contemporary-auctions-2-22-11\\_detail.asp?picnum=5](http://www.artnet.com/magazineus/news/artmarketwatch/london-contemporary-auctions-2-22-11_detail.asp?picnum=5)> ; <<https://www.gagosian.com/exhibitions/january-12-2002--jenny-saville--glen-luchford>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

RACHELE CATEYES. Disponível em: <<http://rachelecateyes.weebly.com/about.html>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

ERWIN WURM. Disponível em:  
<<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/265>> ;  
<<http://www.artnet.com/artists/erwin-wurm/>>;

DANTAS, Marcelo. **Erwin Wurm – o corpo é a casa**. DasArtes – Artes Visuais em Revista. Disponível em:  
<[http://www.erwinwurm.at/fileadmin/user\\_upload/periodicals/2017/Dasartes.pdf](http://www.erwinwurm.at/fileadmin/user_upload/periodicals/2017/Dasartes.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2017.

ORLAN. Disponível em: <<http://www.orlan.eu>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

FERNANDA MAGALHÃES. Disponível em: <<http://www.pap.art.br/midia/a2806/3978>>;  
<[www.fernandamagalhaes.com.br](http://www.fernandamagalhaes.com.br)> . Acesso em: 22 jun. 2017.

ELIANE KERTÉSZ. Disponível em: <<http://www.elianakertesz.com>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

TALITA ESQUIEVEL. Disponível em: <[http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/catalogo\\_amostra.pdf](http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/catalogo_amostra.pdf)>;  
<<http://www.tede.udesc.br/bitstream/handle/1332/1/talita.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

## COM AS PALMAS DA MÃO E A SUTILEZA DO SOPRO: TRÊS EXERCÍCIOS POÉTICOS SOBRE O EQUILÍBRIO

Glaucis de Moraes<sup>33</sup>

### RESUMO

O presente artigo relata o processo de elaboração de três trabalhos artísticos recentes, desenvolvidos na pesquisa de doutoramento da autora. Nesta pesquisa identifica-se as noções de transitoriedade, instabilidade, peso, leveza, e a constante busca por equilíbrio como conceitos-chave para refletir como as figuras do voo e da queda nela se manifestam. Na conjugação destes polos um hiato se coloca, uma oscilação entre estados, um equilíbrio instável que é a realidade de todos os corpos. São abordadas as proposições *Gonfle... puis expire!*, *Notações para inspirar e expirar* e *Movimentos para o sopro*.

**Palavras-chave:** Equilíbrio. Instabilidade. Notação. Transcrição. Gesto.

A gravidade nos coloca no mundo, envia-nos incessantemente ao centro do planeta, porém, é na oposição à esta força que nos descobrimos vivos, é na negação à sua ação sobre nossos corpos que seguimos na afirmação de uma verticalidade, para invariavelmente encontrarmos o chão. Estar no mundo é estar em queda e “(...) o salto matinal da cama reitera uma experiência filogenética. Assim que nos endireitamos, ainda meio adormecidos, ao mesmo tempo que nos despertamos de nossos sonhos, percorremos a toda velocidade a evolução das espécies” (JENNY, 1997, 3-4,)<sup>34</sup>.

O homem em sua posição vertical é o único animal que abandona quase inteiramente esta espécie de cumplicidade com o plano horizontal. A queda como uma manifestação da gravidade indica nossa condição humana mais primordial: caímos quando não somos capazes de resistir a certas forças, sejam as impostas pelo peso literal, sejam aquelas que simbolicamente podem nos pressionar na aridez do cotidiano. O psicanalista Gerard Wajcman em seu artigo *O pequeno dicionário ilustrado sobre a queda* nos convoca a olhar este abismo que é habitar o mundo, para que ali possamos sentir o ar que envolve os nossos pés quando não tocamos o solo.

Cair, e todo o sistema de valores se inverte. De cima para baixo passamos do símbolo à coisa, da imagem ao objeto, do todo ao fim, do tesouro ao lixo, do sonho ao real, do discurso ao gozo, do espírito à matéria – em suma: da alma ao corpo. E é a verdade que ganha, pois a verdade está aqui em baixo. (WAJCMAN, 2014, p. 106)<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Doutoranda em Poéticas Visuais pela UFRGS.

<sup>34</sup> Tradução de minha autoria: “Se lever... Le saut du lit matinal rejoint la tâche phylogénétique. Lorsque nous nous redressons, à demi endormis, en même temps que nous nous secouons de nos rêves, nous parcourons à toute allure l'évolution des espèces. (...) La verticalité humaine veut tout ignorer de ce qui la rive au sol.”

<sup>35</sup> Tradução de minha autoria: “Ça chute, et tout le système des valeurs se renverse. De haut en bas on passe du symbole à la chose, de l'image à l'objet, du tout au bout, du trésor au déchet, du rêve au réel, du discours à la

Em minha pesquisa artística identifico as noções de transitoriedade, instabilidade, peso, leveza, e a constante busca por equilíbrio como conceitos-chave para refletir como as figuras do voo e da queda nela se manifestam. Na conjugação destes polos um hiato, coloca-se uma oscilação entre estados, um equilíbrio instável que é a realidade de todos os corpos. Um espaço do entre como esta zona de transição de um estado a outro.

O equilíbrio instável é a tônica desta experiência e o voo se revela nesta dança que busca evitar e ao mesmo tempo acolher a queda. É sob este princípio que surgem os trabalhos artísticos *Gonfle... puis expire!*, *Notações para inspirar e expirar* e *Movimentos para o sopro*. Trabalhos encadeados uns aos outros, em que a primeira experiência de *Gonfle... puis expire!* é fundadora e matricial das demais. Partindo do princípio de retroalimentação, cada experiência nutre e problematiza as outras. Trata-se de um movimento contínuo de reflexão e reação. Dessa forma, o corpo, o gesto e sua intenção se manifestam no sutil arranjo de um objeto pelo toque das mãos, pela passagem desta experiência performativa para um outro meio - como instruções em forma de desenho - e pela retomada da ação inicial, através de uma nova performance, desta vez realizada por outra pessoa, em um diálogo buscando instituir um espaço de partilha. Assim, como indica Michel Guérin em *Philosophie du geste*, “(...) o gesto é um conjunto de memória e de projeto. Antigo e novo, modelado (pela duração) e espontâneo, geral e singular, semanticamente vazio e denso, maquinal e intencional (...)” (GUÉRIN, 2014, p. 80)<sup>36</sup>.

*Gonfle... puis expire!* (fig. 1) foi realizado pela primeira vez durante o período de uma residência de artista de dois meses, na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, no ano de 2010. Ao chegar no atelier que me foi designado, procedi a apreensão do espaço, um lugar de muitas passagens, espaço de vivência transitória de inúmeros artistas que ali viveram por um período de tempo determinado. Afim de aproximá-lo daquilo que compreendo como casa, comecei a investigar o que havia de comum e de distinto em seus objetos, estes habitantes inanimados carregados de histórias para contar. Vasculhei os armários, cheirei e toquei as cobertas, abri torneiras, reconheci nas panelas o tempo e usos de muitas refeições. Deparei-me com duas panelas elétricas, apropriadas para o cozimento de arroz. Lembrei-me, então, que estava em um atelier mantido por uma instituição chinesa, trazendo à tona todo um universo de imagens do senso comum que frequentemente elaboramos do outro, na tentativa

---

jouissance, de l'esprit à la matière – en bref : de l'âme au corps. Et c'est la vérité qui y gagne. Parce que la vérité est en bas.”

<sup>36</sup> Tradução de minha autoria: “(...) le geste est un compose de mémoire et de projet. Ancien et neuf, pétri (de durée) et spontané, general et singulier, sémantiquement vide et dense, machinal et intencional (...)”

de constituir nossa própria identidade cultural, por tudo aquilo que nos parece exógeno.

Continuando minha investigação, aproximei-me do solo, reparei o piso gasto por pés de mesas, vi as marcas de cadeiras no chão, percebi a fina camada de pó que ali havia se acumulado. Saí em busca de uma vassoura e, em um canto no banheiro, encontrei não uma mas quatro. Todas do mesmo feitio, mesmo tipo de cerdas, feitas de madeira crua e áspera, sem requintes, austeras. Diferenciadas pelo tempo de uso, pela força impressa sobre seus corpos afim de levar a cabo a função para a qual foram fabricadas. Marcadas pelos materiais com os quais entraram em contato em uma alquimia de ação, movimento, fricção, produtos químicos e água. Escolhi uma ao acaso, e comecei a varrer o pequeno atelier/residência. Após algum tempo nesta atividade de gestos repetitivos, comecei a experimentar ludicamente este objeto prosaico, até que ele ficasse em pé sozinho. De um estado ou condição ordinária, própria de um objeto que habita o limiar da invisibilidade por sua desimportância, ele é ressignificado a um quase-sujeito, personagem que se autonomiza de meus gestos por alguns momentos. Como no poema de Johann Wolfgang von Goethe, *O aprendiz de feiticeiro*, a vassoura ganha vida, deixa de ser um mero utilitário inerte e passa a ser elemento ativo que responde às ações que sofre.



Figura 1 – Gonfle... puis expire! | deambulações, performances, vídeos e fotografias | 2010

A partir desta experiência embrionária, passei a testar suas potencialidades, a ampliar os riscos e incertezas deste jogo de equilíbrio vacilante, em que não apenas o objeto encontra-se neste estado de passagem da verticalidade para a horizontalidade, mas nós também oscilamos com a iminência de sua queda. A fim de colocar ainda mais em tensão esta relação entre sujeito e objeto, fui para o espaço da rua, realizando deambulações noturnas durante um



período aproximado de três semanas. Assim, da meia noite até às seis horas da manhã, quase todos os dias, cruzei a cidade de Paris equilibrando a vassoura. Durante este exercício de caminhada e ação no espaço público, tive alguns encontros com outros transeuntes que se sentiram atraídos e curiosos pela atividade que realizava ou, pelo simples fato de estar andando com uma vassoura apoiada no ombro no meio da madrugada.

Dessa maneira *Gonfle... puis expire!*, trabalho composto de deambulações, performances, vídeos e fotografias, trata-se da prática de equilibrar uma vassoura nas ruas da cidade de Paris, em que esta se articula como dispositivo ativador de diálogos. O objeto, que não está destituído de toda a sua carga simbólica de valores intrínsecos próprios à sua função, ganha uma camada a mais de sentido, através dos gestos, tentativas e erros, para deixá-lo o máximo de tempo possível em sua posição ereta. Este gesto joga, oscila no acaso, na surpresa e no imprevisto. Nesta ação problematiza-se o embate, um encontro poético entre sujeitos e objeto cuja operação de equilibrar uma vassoura no espaço público produz. O objeto torna-se, então, o elemento mediador de um encontro, de uma conversa em que o outro questiona os sentidos de equilibrar um utensílio ordinário no lugar do cotidiano compartilhado.

Trata-se de gestos que agem e também são agidos por este objeto que oscila em uma dança delicada. A vassoura, então, se transfigura em protagonista desta dança, ganha força e fôlego em um estado de iminência que anuncia a retomada de sua condição original. Sua vibração reverbera sobre o corpo que tenta conter seus movimentos. Estes, por sua vez, são cadenciados pela circulação de pessoas, pelo vento, pelo clima. É preciso abaixar, andar ao redor, reconhecer o entorno. É preciso reter o ar nos pulmões por alguns instantes e saber segurar com a ponta dos dedos, com as mãos cerradas, ter precisão. Perceber igualmente o momento de soltar, afastar-se, inclinar-se para então tentar outra vez. É necessário levantar inúmeras vezes, abrir as mãos, dobrar os joelhos e ficar na ponta dos pés. Movimentos de uma coreografia em que a vassoura dita o ritmo. Aborda-se de um estado de dança, sujeitos conjugados com este objeto que vibra e nos faz estremecer, em um devir equilibrista.

Igualmente como um equilibrista que dança sobre a corda bamba, o artista holandês Bas Jan Ader (1942-1975) realiza *Broken Fall (geometric) West Kapelle – Holand* (fig. 2), uma ação filmada em preto e branco, em película de dezesseis milímetros, mostrando-o em pé, paralelo a um cavalete de madeira, em um caminho bordado por arbustos de cada lado. Vemos ao fundo o farol de Westkapelle na cidade de Zeeland, o mesmo farol representado por Piet Mondrian em suas primeiras pinturas. O corpo de Ader se movimenta entre a estabilidade e o desequilíbrio, ele testa os limites da verticalidade em relação à horizontalidade, jogando com seu centro de gravidade. Estaria procurando um estado de

vertigem? Ele continua provocando esta desestabilização até o momento em que, finalmente, cai sobre o cavalete, elemento geométrico da cena.

Em *Broken Fall (geometric)* o artista problematiza a busca da harmonia perfeita da verticalidade e horizontalidade, conduzida por Mondrian, em seu desacordo “(...) com Theo van Doesburg sobre sua utilização controversa da linha diagonal” (BLÄTTLER, 2006, p.32)<sup>37</sup>. Discutindo estas duas posturas categóricas sobre fazer arte, Ader joga com visões antitéticas sendo o elemento de passagem, de ligação, entre os princípios dogmáticos dos dois artistas holandeses. Procura intervir neste conflito teórico ao buscar reproduzir o mesmo ângulo do cavalete, mas acaba tracionado pela gravidade, e seu ponto de equilíbrio escapa por um fio. O artista, aqui, busca modular seu corpo à forma do cavalete, objeto que funciona como referência e baliza para os seus movimentos. Consideramos que, de maneira análoga à experiência de Ader, a vassoura também determina toda uma série de gestualidades. Trata-se de reações, estados de alerta, de insistências *vis-à-vis* àquilo que sempre escoa por entre os dedos: a evidência da impermanência. Pois, como nos indica Philippe Granarolo em *Equilibre de l’homme, equilibre de la Terre*:

O equilíbrio é tensão extrema, proporção rigorosa entre elementos que buscam somente executar sua própria partitura, a agir isoladamente, a trabalhar, permitam-me a expressão, ‘analiticamente’ e, mesmo se damos crédito à etimologia, ‘diabolicamente’. (GRANAROLO, 2009, p. 19)<sup>38</sup>



Figura 2 - Bas Jan Ader | Broken Fall, Geometric | Film 16mm (stills) | 1'49" | 1971

Os encontros promovidos pela experiência de *Gonfle... puis expire!* fundam um

<sup>37</sup> Tradução de minha autoria: “The lighthouse and the sawhorse represent Mondrian's disagreement with Theo van Doesburg over his controversial use of the diagonal line; Mondrian sought a perfect harmony of horizontals and verticals only.”

<sup>38</sup> Tradução de minha autoria: “L’équilibre est tension extreme, proportion rigoureuse entre des elements dont chacun d’entre eux ne demande pourtant qu’à jouer sa proper partition, à agir isolament, à travailler, permettez-moi cette expression, ‘analytiquement’et même si l’on accorde crédit à l’étymologie, ‘diaboliquement’.



espaço em que a obra se faz enquanto convergência e dissenso, entre expectativas e realizações, desejos compartilhados e frustrações. No diálogo estabelecido com outras pessoas no espaço público que percorri, pude identificar esta participação direta como de extrema importância em meu processo artístico. É neste sentido que elaborei o trabalho *Notações para inspirar e expirar*, seguindo esta abordagem do convite ativo para que outros reelaborem as ações iniciais de equilibrar a vassoura.

*Notações para inspirar e expirar* (fig. 3) é um conjunto de instruções que indicam gestos a serem executados por interlocutores, na forma de desenhos, fotografias e notas. Procuro elaborar um repertório de gestos, partindo da observação desta dinâmica de corpos que reagem um ao outro. Interessa-me explorar a essência desta *inter-relação* que ecoa nos movimentos do corpo, na tensão que ali se instaura. Neste repertório gestual, a vassoura não aparece representada, no seu lugar se anuncia um vazio evidenciado pelo próprio gesto reproduzido, transcodificado. A partir do vídeo que apresenta a ação *Gonfle... puis expire!* selecionei uma série de *frames* que julguei mais representativos dos momentos de tensão, expectativa, insistência e abandono, de alegria. Estados de espírito reativos aos sutis movimentos pendulares da vassoura, até seu encontro com o chão. Após a seleção destes *frames* e sua subsequente conversão em imagens digitais, procedi a sua transposição para a linguagem do desenho e assim, então, realizar a montagem de uma sequência de imagens. Este léxico de gestualidade, decantado das imagens do vídeo, passa a ser impresso sobre uma folha tamanho A4, para ser compartilhado com aqueles que desejarem realizar estas ações.

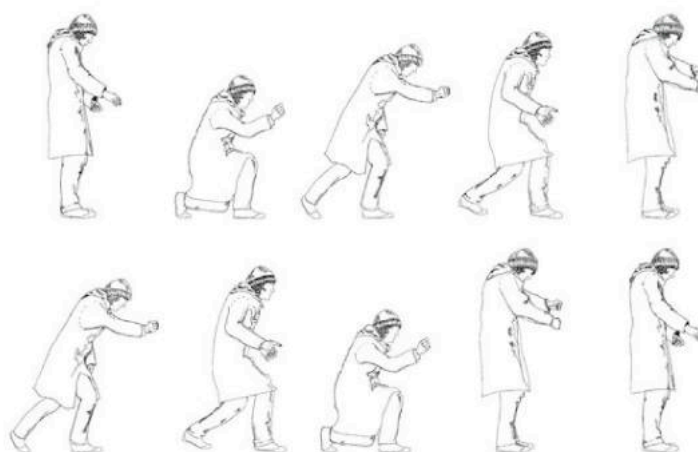


Figura 3 - Notações para inspirar e expirar | Instruções de gestos para ações | Impressão sobre papel A4 | 2016

O procedimento de produzir instruções, partituras, notações ou *scores* é largamente explorado na linguagem da performance, no teatro e na dança. As notações em dança, por

exemplo, são representações simbólicas do movimento humano, codificação de gestos para um sistema a ser partilhado, promovendo sua interpretação e execução segundo as marcações, sob forma de notas, desenhos, gráficos. Coreógrafos como o americano Remy Charlip (1929-2012) se serviram de notações de movimento como método e meio para a elaboração de suas coreografias e sua subsequente realização.

Em 1971, Charlip cria a série *Air Mail Dances* para a bailarina Nancy Lewis, tratam-se cartões postais contendo uma sequência de poses desenhadas pelo artista. Com movimentos-chave inscritos nas notações, cabe ao bailarino realizar a coreografia criando as transições entre as poses, tornando-se assim co-criador da peça. As *Air Mail Dances* foram concebidas para serem executadas tanto por bailarinos profissionais quanto por um público em geral, inscrevendo a dança no domínio do cotidiano. *Air Mail Dances* nos convoca a aguçar nossa percepção em relação aos gestos que desempenhamos no nosso dia a dia, gestos ordinários, infinitas vezes repetidos, como varrer uma casa. Assim, todo um sistema de ações dado *a priori* - amortecidas pelas inúmeras reproduções mecanicamente executadas - é colocado em evidência. Dessa forma, sentar em uma cadeira para ler um livro, como em *Dance in a Wing Chair* (fig. 4, 5, 6, 7), pode se converter em uma experiência artística que se manifesta enquanto situação.

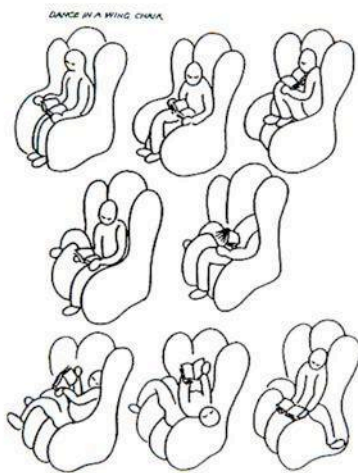


Figura 4 - Remy Charlip | Air Mail Dances - Dance in a wing chair (Reading Dance) | Notações | Sem data

Figura 5 - Realização de Dance in a wing chair | Sem data

Figura 6, 7 - Catálogo | 14,5x10,5cm | Édition Minimondi, 2011

O conceito de *transcrição*, elaborado por Haroldo de Campos em *Arte no Horizonte do Provável* (1969), parece-nos fundamental para pensar tanto essas operações de passagem de um meio a outro, como as futuras transformações pelas quais o repertório de gestos

contidos em *Notações para inspirar e expirar* passará ao ser executado por colaboradores. Campos nos apresenta o conceito de *transcrição* ao discutir o princípio que rege a tradução.

Segundo o autor, o processo de tradução implica em uma criação e não apenas uma transposição de uma língua à outra. A *transcrição*, assim, pressupõe a invenção como princípio, relativizando a própria noção de autoria, instituindo um lugar de trânsito, de diálogo entre propositor e performer mediado pelas notações. O lugar que se abre é este da busca e da partilha com o outro. Um gesto investigativo como aponta Wilém Flusser em *Les gestes*, aquele que tateia às cegas, buscando reconhecer o mundo e os sujeitos que o constituem delicadamente com as palmas da mão e a sutileza do sopro. Segundo Flusser:

Medimos juntos. A busca se torna dialógica. A proximidade é uma dimensão intersubjetiva. Ela mede o meu estar no mundo com os outros. É claro que os outros, eu os encontro nas minhas circunstâncias, durante a minha busca. Eles são, então, mais ou menos próximos, mais ou menos interessantes. É preciso que eu aplique a medida da proximidade. Quando eu os encontro, nós podemos, a partir de então, medir a nossa circunstância juntos. Assim, o gesto de buscar torna-se um gesto que busca o outro. (FLUSSER, 2014, p. 112)<sup>39</sup>

As indicações de *Notações para inspirar e expirar* servem como ponto de partida para a elaboração de uma outra proposição que se constitui enquanto entremeio, aproximando os campos das artes visuais e da dança. Da ação no espaço público passamos à sua apresentação visual - quando esta transita pela linguagem do vídeo, da fotografia ou do desenho - até a sua reelaboração sob forma de uma nova ação, com outros agentes, e tendo como meios possíveis mais uma vez a fotografia e o vídeo. Da transmissão destas notações a outras pessoas surge *Movimentos para o sopro* (fig. 8), série que apresenta os gestos realizados pelos participantes. Observamos que a supressão da ação direta de equilibrar a vassoura - encontro com o objeto que nos coloca em um estado de alerta e, ao mesmo tempo, nos incita ao exercício lúdico do equilíbrio/desequilíbrio - fez emergir um problema. A apreensão, como também, a alegria presente neste jogo de instabilidade, não se encontra manifesto nas fotografias. O que vemos são as imagens de gestos que emolduram um espaço vazio. Como transpor para estas imagens estáticas as tensões e intensidades presentes nas ações? Como manifestar o dinamismo das trepidações dos gestos e do objeto através de outros meios, além da performance?

---

<sup>39</sup> Tradução de minha autoria: “Nous mesurons ensemble. La recherché devient ainsi dialogique. La proximité est une dimension inter-subjective. Elle mesure mon être dans le monde avec les autres. Bien sûr les autres je les trouve dans ma circonstance pendant ma recherche. Ils sont donc plus au moin proche, plus au moin intéressants. Je dois appliquer la mesure de la proximité aux autres. Mais quand je les trouve, nous pouvons dorénavant mesurer notre circonstance ensemble. Ainsi le geste de chercher redevient un geste qui cherche autrui.”

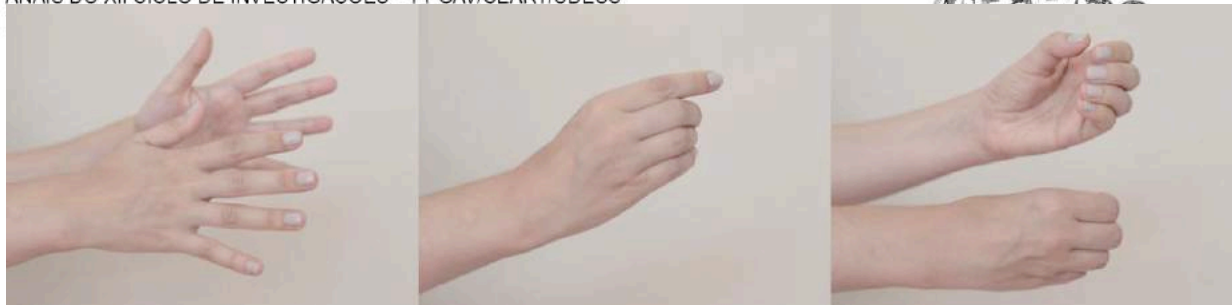


Figura 5 - Movimentos para o sopro | Performances, fotografias e vídeos | Dimensões variáveis | 2017

Para a produção das imagens de *Movimentos para o sopro* procedi à realização de um conjunto de fotografias. Transmiti as notações para uma participante que se colocou em situação performativa, interpretando os gestos contidos na folha impressa. Com a câmera posicionada, disparei diversas vezes no intuito de registrar o tempo de resistência e de desfalecimento do gesto empregado. O que se pode ver, ao observar as imagens em sequência, é o movimento sutil de uma mão que cede lentamente ao seu próprio peso e começa a oscilar em sua altitude. Este delicado balanço se amplifica ainda mais na montagem das fotografias em um *stopmotion* que é apresentado como vídeo sem áudio, em *looping*.

Tanto a performance *Inspire... Então, expire!* quanto *Notações para inspirar e expirar* e *Movimentos para o sopro* são proposições que agem como desencadeadoras de situações, experiências que, em seus instantes de realização, proporcionam um espaço-tempo de convivência, de conversa entre as pessoas envolvidas no processo de trabalho. Em seus títulos se anuncia uma proposição e a tautologia de toda existência, para viver é preciso encher os pulmões e esvaziá-los, para então nos enchermos de ar outra vez.

## Referências

BEENKER, Erik; BLÄTTLER, Alexandra; DEAN, Tacita et al. **Bas Jan Ader : please don't leave me**. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 2006.

BRUGEROLE, Marie, WAJCMAN, Gérard, «Petit dictionnaire illustré de la chute», Paris : Revue Palais, n° 19, 2014, 91-127.

CAMPOS, Haroldo de. **Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DELORME, Jean ; GRANAROLO, Philippe (Org.). **Éloge de l'Équilibre**. Paris: L'Harmattan, 2009.

ENNIS, Ciara ; RIVAS, Pilar Tompkins. **Bas Jan Ader: suspended between laughter and tears**. Claremont: Oitzer College, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Les gestes**. Bruxelles: Al Dante/Aka, 2014. GUERIN, Michel. **Philosophie du geste**. Paris: Actes Sud, 2011.

JENNY, Laurent. **L'expérience de la chute: de Montaigne à Michaux**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

## FOTOGRAFIA E CIDADE: TRÊS POÉTICAS EM MANAUS

Khetllen da Costa Tavares<sup>40</sup>

### RESUMO

O presente estudo visa investigar as tipicidades do ato de fotografar Manaus nos processos artísticos contemporâneos, para tanto elegeu-se Carlos Navarro, Ricardo Oliveira e Raphael Alves pertencentes a diferentes gerações na fotografia, com produções em torno do urbano há mais de 10 anos, a fim de observar as facetas da cidade por meio de um ensaio de cada fotógrafo.

**Palavras Chave:** Prática fotográfica. Transformações. Contemporâneo. Manaus.

### Introdução

A presente pesquisa pretende investigar as singularidades do ato de fotografar a cidade nos processos artísticos contemporâneos, devido a incorporação o espaço urbano como elemento integrante das poéticas. Sendo assim propõe-se observar os aspectos que influenciam tal prática em Manaus, e, além disso, compreender a relação dos fotógrafos estudados com a cidade. Por último, identificar de que modo projetam nas fotografias suas experiências com a capital amazonense. Para tanto, elegeu-se a três fotógrafos pertencentes a diferentes gerações na fotografia, atuantes no cenário da produção local, e que desenvolvem projetos em torno da cidade há mais de 10 anos. Iniciou-se a análise, portanto, a partir dos anos 1970 com Carlos Navarro, seguido pelos anos 1990 com Ricardo Oliveira, e, por fim os anos 2000 com Raphael Alves, a fim de observar as facetas da cidade, por meio dos ensaios: *Decadência Urbana* de Navarro, *Borracheiros: Estradas da vida* de Oliveira e *Riversick* de Alves.

### Fotografar a cidade: entre o discurso homologado e a subversão

A prática fotográfica no espaço urbano intensificou-se com a evolução da portabilidade da câmera e o aprimoramento da película fotossensível. Segundo Hacking (2012), a fotografia de rua surgiu no início de 1920. Entre os expoentes desse período está

---

<sup>40</sup> Graduada em Artes Visuais Licenciatura pela UFAM e Mestre em Letras e Artes pela UEA.

Eugène Atget, que registrou o cotidiano e a arquitetura de Paris. Nos períodos de transição, a atividade expande, tornando-se comum o uso da imagem fotográfica para fins documentais, a exemplo de Militão Azevedo e Augusto Malta, que na passagem do século XIX para o XX, retratam a memória de cidades, devido às reformas públicas do período.

Acredita-se, portanto, que entre as motivações para fotografar as transformações do espaço urbano está a tentativa de prolongar o tempo. Tema recorrente nas práticas artísticas a partir dos anos 1990, que agem, segundo Canton (2009, p.21), como: “forma de resistência à fugacidade que teima em nos situar num espaço de fosforescências”. Logo contrapõe-se à avidez do cotidiano contemporâneo, que afeta as noções de história, memória e pertencimento. Sendo assim, sugere-se que os fotógrafos registrem tais espaços, antes que a impressão do rastro se dissipe.

Em vista disso, investigou-se as motivações envolvidas no ato de fotografar a cidade de Manaus, no contemporâneo. A capital amazonense é conhecida por situar-se no coração da floresta Amazônica. Entretanto, existe resistência da população em conviver com a natureza no espaço urbano, eliminando do cotidiano elementos que afirmam a territorialidade pertencente. Tal característica é mascarada pela imagem exportada pela atividade turística da região. Devido a isso, pesquisou-se o motivo para a manutenção dessa imagem estereotipada, e, assim, notou-se o incentivo por parte do Governo para divulgação turística, na década de 1990, que estimulava tal prática nos meios de comunicação sob o seguinte discurso:

Um roteiro fotográfico pela Amazônia deve levar em conta, inicialmente, a época do verão mais apropriada para as jornadas nos dias ensolarados com céu aberto. No Amazonas, e particularmente, na região próxima a Manaus, este período estende-se geralmente de junho a novembro dessa época, a luz das primeiras horas do dia oferece o contorno necessário para realçar as paisagens (JORNAL DO COMÉRCIO, 1993, p.14).

Logo, compreende-se que a imagem deveria exaltar os aspectos típicos da região através da fauna e flora. Ou seja, a representação mais comum da Amazônia. Outra evidência, é o documentário intitulado *Amazonas, Estrada de Rios*, lançado em setembro de 1996 na cidade, e produzido pela emissora televisiva Cultura, dirigido e escrito por Elaine Meneghini, o qual, de acordo com Bell (1996, p.D1), é:

melhor forma de vender a imagem turística do Amazonas, servindo também como um alerta para ações de desenvolvimento do Governo do Estado. [...] o documentário é do “tipo exportação” e também consegue transmitir a idéia de que quando há vontade política o Amazonas pode proporcionar aventuras fantásticas.



O empenho em divulgar a cidade para o exterior, influenciou o volume de produção artística através da fotografia, cinema e vídeo naquele período. Logo, faz parte da cultura local fomentar essa imagem estereotipada da cidade.

Durante as saídas fotográficas, é possível vivenciar a cidade por meio da fotografia. Assim, o indivíduo se aventura na potência do espaço urbano. Relaciona-se tal atividade com o ato de errar pela cidade, pois, segundo Jaques (2014), os artistas que praticam errância urbana, ou seja, errar no sentido de vagar, mas também na própria efetivação do erro do caminho planejado, apresentam o espaço urbano de outro modo. Além disso, o ato de errar configura-se como uma crítica ao poder público, pois para Jacques (2014, p.28): “os errantes questionam o planejamento e a construção dos espaços urbanos de forma crítica”, expressa em narrativas literárias, fotográficas, cinematográficas entre outras. Assim, neste estudo elegeu-se produções que subverteram o discurso comum e adentraram em temas a margem da visão turística sobre a cidade.

A partir disso, escolheu-se Carlos Navarro, com o ensaio *Decadência Urbana*, Ricardo Oliveira com *Borracheiros: Estradas da vida* e Raphael Alves com *Riversick*, os quais retratam uma Manaus diferente da apresentada nos cartões postais. Para compreender as diferentes facetas de uma cidade, Silva (2011, p.78) diz que:

Uma cidade é não só topografia, mas também utopia e delírio, uma cidade é local, aquele lugar privilegiado por um uso, mas também é local excluído [...] uma cidade, pois é uma soma de opções de espaços, desde o físico, o abstrato, e o figurativo até imaginário.

Assim, nota-se a diversidade da cidade, a qual comporta diferentes espaços, de acordo com Silva (2011): o histórico demonstra os momentos nos quais se desenvolveu a cidade; também há o tópico, no qual se manifestam as transformações físicas; outro espaço é o tímico que relaciona o corpo humano com a cidade e os objetos que a circundam, e; por fim, há o utópico, que abarca imaginário, desejos e fantasias da vida diária.

Diante disso, indica-se alguns desses espaços nos ensaios eleitos, desde o tópico observado no ensaio *Borracheiros: Estradas da vida*, de Ricardo Oliveira, ao retratar as transformações urbanas por meio das experiências desses trabalhadores. Adentra no utópico, por meio de Raphael Alves em *Riversick*, ao projetar uma cidade interior em cenas do cotidiano. Por fim o histórico em *Decadência Urbana* de Carlos Navarro, no qual ele registra a degradação dos espaços de memória por meio do patrimônio arquitetônico.

Desse modo, os fotógrafos subvertem a imagem exportada de Manaus, ao distanciar do lugar-comum, apresentando zonas ocultas da cidade, que se desenvolvem nas brechas, nas quais os indivíduos resistem e sobrevivem a anestesia do sistema, que visa a homogeneização das experiências em detrimento da alteridade no espaço urbano.

### **Fotógrafos e a cidade**

Para compreender que representações os fotógrafos decidiram produzir nas fotos, voltou-se para as vivências deles na cidade, mediante os depoimentos em torno da memória afetiva de cada um. Dessa forma, observa-se a singularidade de Manaus como cenário das três poéticas.

Carlos Navarro nasceu em Caracas (Venezuela) em 1945. Na juventude, envolveu-se na luta armada através das guerrilhas. Foi preso em 1965 e, no ano seguinte, foi exilado em Barcelona (Espanha), onde iniciou como fotógrafo em 1966. De acordo com Navarro (2015), em 1972, através de anúncio em jornal, candidatou-se a uma vaga de técnico de laboratório a cores da empresa Sonora em Manaus (Brasil) e, após isso, foi admitido. Em 1973, mudou-se para a capital amazonense, onde permanece desde então. Na cidade, Navarro registra o patrimônio material e imaterial, seja em projetos pessoais, seja por encomendas do Governo, e, assim reúne grande acervo em torno da memória da capital.

Ricardo de Oliveira nasceu no Amazonas em 1968. Sua relação com o ofício surgiu na infância, pois cresceu em uma família de fotógrafos. Segundo Oliveira (2015), quando criança mudou com mãe para o Rio de Janeiro, lugar em que começou a carreira no fotojornalismo nos anos 1990. No ano de 1995, o fotógrafo retornou para Manaus, quando contribuiu com vários jornais locais, entre estes o *Jornal Amazonas em Tempo*, no qual ainda é editor de fotografia desde 2007. A poética de Oliveira está além do factual, em cenas que registram o homem na Amazônia por meio das extensões de fé, trabalho e natureza.

Raphael Alves nasceu em Manaus no ano 1982. Porém, em dezembro, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Em 1998, regressou a Manaus, onde permaneceu. Alves (2016) relatou que se interessou pela fotografia na adolescência e a partir dos anos 2000 iniciou no fotojornalismo. Depois disso, atuou em vários jornais locais, tal atividade que cooperou para o alargamento das experiências com a cidade, atualmente contribui com a *Agence France-Presse*. Ao longo desse percurso criativo, adentrou a subjetividade da imagem, expressas no diálogo com o outro, seja este o lugar ou o fotografado.

Sugere-se que a relação dos fotógrafos com a cidade, inicia a partir dos anos 1970, com a implantação da Zona Franca de Manaus (ZFM), a qual foi idealizada sob a lei nº 3.173 de junho de 1957, com o objetivo geopolítico de desenvolver a Amazônia. Adiante, sob o Decreto-Lei Nº 288, de 28 de fevereiro de 1967, a legislação ampliou e reformulou o modelo, e. Com incentivos fiscais por 30 anos para a implantação do Pólo Industrial, comercial e agropecuário na Amazônia, elegeu-se Manaus como centro do projeto (SUFRAMA, 2014). Entre os motivos para implantação da ZFM, Oliveira (2003, p.68) ressalta que: “o primeiro destinado a refazer e reforçar os laços da região com o conjunto do país. E o segundo, destinado a abrir a Amazônia ao desenvolvimento extensivo do capital”. Junto a esperança de crescimento econômico vieram as transformações, que modificaram a cidade repentinamente, através do grande êxodo rural por parte de pessoas vindas do interior do estado e de outras regiões do Brasil.

Com a previsão de crescente industrialização, várias empresas instalaram-se na capital amazonense, entre elas a Sonora, responsável pela contratação de Carlos Navarro em 1973. Sobre tal período, Navarro (2015) expôs: “no momento que nós instalamos esse laboratório a cores em Manaus, nós atendemos a produção de Manaus, Belém e quase todo o Norte. Depois de 4 a 5 anos, a Sonora tornou-se uma *mega* indústria de produção fotográfica”. Porém, com a efemeridade do projeto, ocorreu a decadência que levou a falência de grandes empresas do ramo fotográfico.

A relação de Ricardo Oliveira com a ZFM, iniciou com a família proprietária da loja *Icofilm*, responsável pela venda de equipamentos fotográficos e revelação laboratorial, que com efervescência econômica cresceu no mercado local. Quanto às vivências nesse período, Oliveira (2016) destacou:

Saí de Manaus em 1976, era uma cidade pequena e o Distrito Industrial era distante da cidade. O que lembro muito bem é o comércio de importados do centro da cidade. Aliás, o centro era mais interessante do que hoje. Nós tínhamos a Matriz e arredores preservados [...] A Manaus desta época era possível tomar banho e brincar nos igarapés.

Diante disso, compreende-se o modo de organização urbana e a fruição dos espaços públicos por meio dos balneários da década de 1970. Ao retornar em 1995, o fotógrafo encontra a capital transformada. Segundo Oliveira (2016): “O primeiro impacto foi constatar as invasões de terras e posteriormente o surgimento dos bairros periféricos. Os igarapés todos poluídos e a quantidade de carros nas ruas excessiva”. Efeitos do período após à implantação da ZFM, marcado pela expansão dos limites da malha urbana.

Por último, Raphael Alves pertencente à geração dos anos 2000 na fotografia em Manaus, voltou a morar na cidade em 1998. Ele expôs as lembranças que tem da adolescência. Assim Alves (2016) disse: “Quando eu vinha de férias, a minha mãe comprava meu tênis aqui, porque era mais barato [...] Quando eu cheguei a Manaus era mais a ideia de Pólo Industrial”. Destaca-se o perfil de turista consumidor, pois visitava a cidade apenas nas férias, bem como privilegia a memória afetiva em torno das relações familiares e dos lugares de lazer.

Segundo Loureiro (1995), com a ZFM, instalou-se um pólo de indústrias estrangeiras sem qualquer vínculo com os produtos e as peculiaridades da região, assim a população se viu transplantada de uma vida frugal para uma situação de miséria urbana, que influenciou no aumento da criminalidade, desemprego, violência urbana. Somado a isso, ocorria a desqualificação do patrimônio histórico e artístico junto ao poder público em Manaus. Quanto aos fotógrafos em estudo, compreende-se que a ZFM provocou efeitos significativos na trajetória deles, além disso sugere-se que as vivências nesse período interferiram no percurso poético dos fotógrafos, observado nas temáticas dos ensaios em estudo.

### **Manaus sob a perspectiva dos fotógrafos**

Em meio ao panorama apresentado no item anterior, verificou-se o impacto que a ZFM desencadeou nas relações dos moradores com a cidade, de tal modo; que, no início do século XXI, muitas dessas problemáticas persistem. Sendo assim, propõe-se observar de que formas esses efeitos são expressos nos ensaios: *Decadência Urbana* de Navarro, *Borracheiros: Estradas da Vida* de Oliveira, *Riversick* de Alves.

No ensaio *Decadência Urbana*, em produção há mais de dez anos, Navarro evoca reflexões sobre a degradação do patrimônio arquitetônico associada às relações dos transeuntes com os espaços de memória, sobretudo aqueles à margem do circuito turístico no Centro Histórico de Manaus. O fotógrafo expõe situações de invisibilidade, abandono e impermanência, assim utiliza a fotografia como meio de resistência e preservação da memória coletiva. Quanto a estética, articula o documental a experimentação, através da subversão da câmera, o uso de programas de edição, desfoques, para desconstrução parcial do caráter figurativo. Além disso, evidencia a cor através da saturação de matiz, a fim de transportá-la ao campo simbólico.



Figura 1 - *Decadência Urbana*  
NAVARRO, Carlos. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG.  
Fonte: acervo do Artista

Na cena (fig. 1) visualiza-se ao fundo o Hotel Cassina construído no fim do século XIX, fruto econômico do período gomífero na cidade, com declínio econômico mudou-se o nome para Cabaré Chinelo, portanto o registro sugere o entrelaçamento de diferentes temporalidades contidas naquele espaço. O uso da ruína para Veloso (2012, p.332) representa: “uma alegoria significativa que aponta para o tempo solapado pelas tecnologias digitais, o espaço higienizado e controlado”. Tais efeitos expressos nos restos de objetos industriais e propagandas contidas na foto.



Figura 2 - Detalhe da Figura 14  
Fonte: NAVARRO, Carlos. *Decadência Urbana*. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPG. Modificada pela autora

No detalhe da cena anterior (fig. 2), observa-se os transeuntes na mesma escala tonal do prédio, o que sugere simbiose entre orgânico e concreto. O registro foi feito em uma área caracterizada pela prostituição sobretudo, entre 1940 a 1950, atualmente frequentada por trabalhadores informais, dependentes químicos, prostitutas. Dessa maneira, Navarro contribui



para que essas pessoas, assim como as construções não sucumbam no esquecimento, logo reivindica a existência que lhe foi negada

Ricardo Oliveira visa ser um cronista visual da cidade, por isso representa as mudanças no espaço físico, por meio de trabalhadores informais. Segundo Oliveira (2015) o projeto *Borracheiros: Estradas da vida* começou em 1995, durante as pautas jornalísticas, no bairro São José Operário, localizado na zona leste de Manaus, devido à forte presença dos borracheiros nas principais vias. No início da série realizava as fotos depois do trabalho e aos fins de semana, assim convivia com os borracheiros, o que estreitava os laços entre eles. Porém, durante as visitas, notou que em meio as reformas urbanísticas, as borracharias eram retiradas pelo poder público, contudo algumas retornavam aos locais com a mesma estrutura transitória, unindo domiciliar e comercial.

Quanto ao conjunto de imagens, nota-se o estudo da cor em diferentes ambientes representada por matizes vibrantes, advindas da luz incandescente, comum nesses locais. A figura do trabalhador é vista de forma austera, com a fisionomia velada, ora em movimento, ora estática. Assim Oliveira contrasta a permanência do registro fotográfico expresso em longas exposições, com a fugacidade que esses estabelecimentos se dissipam no espaço urbano, a exemplo da figura 3.



Figura 3 - *Borracheiros: Estradas da vida*  
OLIVEIRA, Ricardo. 2012. 1 fotografia, color. Formato JPEG.  
Fonte: acervo do Artista

Além disso, o fotógrafo apresenta nas cenas a solidão e a espera nesses lugares, aspecto contrário a avidez do tempo contemporâneo. Também cria uma visualidade do processo migratório, pois segundo Oliveira (2015) muitos borracheiros migram a fim de sair da exclusão que lhe impuseram. Entretanto, ao instalarem-se na cidade, as expectativas iniciais são frustradas, o que os leva ao subemprego e em alguns casos a miséria.

No ensaio *Riversick*, Raphael Alves revela uma Manaus afetiva, fruto das andanças pelo espaço urbano. Segundo Alves (2014) o nome surgiu de um trocadilho entre as palavras em inglês: *seasick* que significa enjoado do mar, mais *homesick* que significa com saudades de casa e *river* que alude a localização geográfica de Manaus, assim o projeto remete a sensação de estar entre o enjoo e a saudade. Alves (2015) destacou que: “achei que estava fotografando Manaus. Aos poucos descobri que havia embarcado em uma viagem interna, não somente no lugar em que vivo, mas nos inúmeros lugares que vivem dentro de mim”. Assim, desprende-se da cidade física para gerar uma cidade imaginada entrelaçadas a outros lugares.

Quanto a estética do ensaio, caracteriza-se pelo uso da escala de cinzas, contrastes intensos entre luz e sombra, que confere dramaticidade às imagens. Também, utiliza longas exposições a fim de representar a ideia de movimento, bem como produzir formas ambíguas expressas em manchas, fumaças e silhuetas, que convidam o outro a projetar os próprios lugares internos.

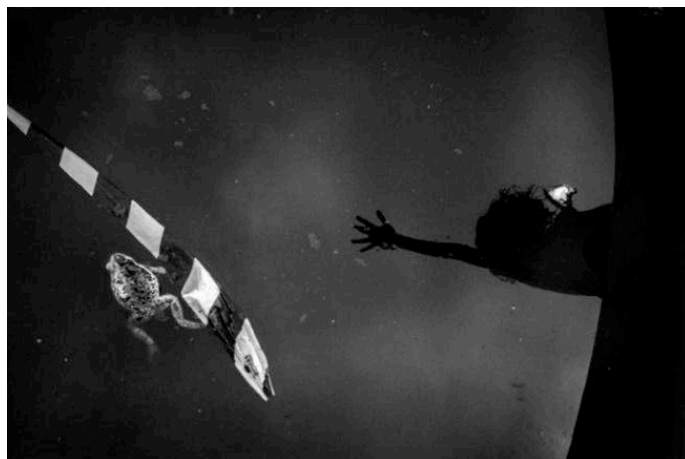


Figura 4 - ALVES, Raphael. 2015. 1 fotografia, p&b. Formato JPEG.  
Fonte: acervo do Artista

Na cena (fig.4) observa-se um dos focos do ensaio expresso na relação do ser humano com o meio ambiente, sobretudo, em torno da água, representada em algumas fotos pelo ato de navegar, em outras a figura humana parece preste a sucumbir frente a degradação de rios e igarapés. O que indica a falta de compartilhamento do homem com os outros seres vivos.

O ensaio também privilegia a efemeridade do urbano através dos prédios, fluxos viários e transeuntes, além disso destaca-se o ato de desbravar aludido em elementos do campo metafórico. Portanto, em *Riversick* nota-se os desafios do ser humano tanto no aspecto físico por meio do urbano, como também no existencial de ser e estar no mundo.



Por fim, identificou-se que os fotógrafos retratam nas imagens as transformações em Manaus do seguinte modo: a degradação do patrimônio por meio das ruínas presentes em *Decadência Urbana*, o processo de migração visto na atividade dos *Borracheiros: Estradas da Vida*, representados em de cenários fluorescentes; e, enfim, o embate do homem frente ao meio ambiente expresso na dramaticidade dos contrastes no uso da escala de cinza em *Riversick*.

### Considerações finais

Acredita-se que o ato de fotografar a cidade no contemporâneo está vinculado ao desejo governamental de exportar uma Manaus estereotipada na década de 1990. Além disso, sugere-se que tal motivação tem raízes na euforia econômica da ZFM, que com a decadência trouxe vários efeitos negativos, os quais reverberam nas imagens produzidas pelos fotógrafos em estudo.

A partir disso, compreende-se a relação dos fotógrafos com a cidade de tal modo: em Navarro o interesse pela documentação do patrimônio material e imaterial, a fim de registrar as cidades que foram soterradas ao longo dos anos. Acerca de Oliveira, destaca-se a representação dos efeitos pós Zona Franca, os quais colaboraram para o registro de grupos que vivem os efeitos predatórios do sistema trabalhista. Enfim, Raphael Alves permeia o saudosismo de uma cidade imaginada e o embate dos habitantes com os recursos naturais.

Diante de tais abordagens, observa-se a contestação política, social e cultural, e, assim os fotógrafos tornam-se agentes enunciativos de grupos marginais, logo os ensaios abrem o espaço para reflexão diante das problemáticas apresentadas, com isso visam a incitar o outro a envolver-se nesses discursos, a fim de induzir mudanças que minimizem um futuro caótico previsível.

### Referências

ALVES, Raphael. **Entre o enjoo e a saudade**. Disponível em: <<http://www.photoraphaelalves.com/#!Entre-o-enjoo-e-a-saudade-/c2276/69584599-1C31-450C-807D-C61813122BB8>>. Acesso em: 07 dez. 2014.

ALVES, Raphael. **Depoimento manuscrito de Raphael Alves**. Manaus, 16 out. 2015. (Depoimento concedido a autora).

ALVES, Raphael. **Processo Criativo**. Manaus, 16 fev. 2016. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a autora.

AMAZONAS: “prato cheio” para o roteiro fotográfico. **Jornal do comércio**, Manaus, 14 fev. 1993. Especial turismo, p.14.

BELL, Betsy. O Amazonas em imagens tipo exportação. **A crítica**, Manaus, 26 set. 1996. Criação. D1.

CANTON, Katia. **Tempos e memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP, 1995.

NAVARRO, Carlos. **Processo Criativo**. Manaus, 24 nov. 2015. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a autora.

OLIVEIRA, José. **Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso**. Manaus: Editora Valer, 2003.

OLIVEIRA, Ricardo. **Processo Criativo**. Manaus, 16 out. 2015. Registro para pesquisa: Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus. Entrevista concedida a autora.

OLIVEIRA, Ricardo. Depoimento manuscrito de Ricardo Oliveira. Manaus, 05 set. 2016. (Depoimento concedido a autora)

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SUFRAMA. História. 2014. Disponível em: < [http://www.suframa.gov.br/zfm\\_historia.cfm](http://www.suframa.gov.br/zfm_historia.cfm) >. Acesso em 21 jul. 2016.

VELOSO, Mariza. Arte pública e cidade. In: BUENO, Maria Lucia. **Sociologia das Artes visuais**. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, 2012. p.305-340.

## **A EDUCAÇÃO DO OLHAR: A LEITURA DA IMAGEM PUBLICITÁRIA NO ENSINO DA ARTE PARA O DESENVOLVIMENTO DE UMA VISÃO CRÍTICA**

Letícia Francez<sup>41</sup>

### **Resumo**

Este trabalho apresenta como objetivo compreender a relevância da leitura da imagem publicitária dentro do contexto do ensino da arte para o desenvolvimento de um olhar crítico nos estudantes. Para tanto, trabalhou-se com os conceitos relacionados à arte, publicidade, leitura de imagem e leitura da imagem publicitária, através de pesquisa bibliográfica. A metodologia utilizada para obter os dados foi a exploratória e a descritiva, que possibilitaram os resultados obtidos, com destaque ao fato de a leitura e interpretação da imagem publicitária ser de extrema importância para o desenvolvimento de um olhar crítico nos alunos.

**Palavras-chave:** Ensino da Arte. Leitura de Imagem. Publicidade.

### **Introdução**

A vida do homem é permeada pelas relações que ele mantém com os outros indivíduos e com o seu meio. Partindo desse pressuposto, é possível compreender que a base do convívio humano se dá primordialmente por meio da comunicação, a ação de transmitir ideias e, para que tal processo ocorra de maneira eficiente, é fundamental que haja a compreensão da mensagem que é passada do emissor para o receptor.

Tais mensagens são transmitidas a todo o momento através de ações, linguagem verbal ou visual e, ainda, por meio de signos apresentados por canais de comunicação, jornais, publicidade ou internet. Saber interpretá-los é fundamental para a compreensão das mensagens transmitidas, pois quando o sujeito sabe interpretar os signos que lhe são colocados o seu campo de conhecimento se expande e ele passa a perceber o mundo ao seu redor de uma maneira mais ampla, profunda e inteligente.

Essa prática e, sobretudo, o seu aprendizado podem começar na escola, por meio do conhecimento da leitura e interpretação de imagem. Tal colocação é evidenciada pelo fato de que, nos dias atuais, crianças e adolescentes estão constantemente sendo acometidos por diversas imagens publicitárias, dotadas de mensagens intrínsecas e que precisam ser bem interpretadas.

---

<sup>41</sup> Licenciatura em Artes Visuais – UNIasselvi. Especialização em Design, Comunicação e Tecnologia - UNIasselvi

O presente estudo, o qual está situado dentro da linha de pesquisa do Ensino das Artes Visuais, traz portanto a seguinte questão: qual a importância de contemplar a leitura da imagem publicitária no ensino da arte? Como objetivo geral, pretende compreender a relevância da abordagem deste tema em sala de aula para o desenvolvimento de um olhar crítico nos estudantes. Possui ainda como objetivos específicos verificar brevemente os conceitos da arte e da publicidade, investigar o que entende-se por leitura de imagem e sua relação com o ensino da arte e identificar quais são os aspectos fundamentais da leitura da imagem publicitária.

Trata-se de uma pesquisa indutiva, básica e qualitativa – trabalha com ideias, significados, motivos, valores, atitudes que não podem ser reduzidos a variáveis. Tendo em vista seus objetivos, é considerada como exploratória e descritiva e seu procedimento técnico é bibliográfico.

### **Um breve panorama da arte e da publicidade**

Partindo do pressuposto de que a Arte e a Publicidade são áreas pertinentes à comunicação visual, pode-se compreender que ambas carregam consigo características referentes à construção, criatividade e narrativa. Tanto a Arte como a Publicidade são dois temas que utilizam elementos para persuadir, instigar, provocar. Para a compreensão do processo de leitura e interpretação de uma imagem publicitária, é importante entender como estas duas áreas são formadas, assim como a contextualização e ligação entre elas.

Do latim *ars*, palavra que significa técnica ou habilidade, a arte pode ser definida como uma atividade dotada de valores estéticos, os quais sintetizam uma ideia, crença ou expressão de um povo em uma determinada época. Para que uma obra ou movimento sejam considerados como arte, é imprescindível que sejam de feito humano, visto que o homem é o ser principal que permeia essa manifestação. O conceito proposto vem ao encontro das palavras de Alfredo Bosi, quando este defende que:

A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se trans-forma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. (BOSI, 1991, p.13)

Entende-se que a arte faz parte do comportamento humano desde a era pré-histórica, quando os homens costumavam registrar nas paredes das cavernas suas narrativas cotidianas. Desde então, as manifestações artísticas passaram por diversos momentos históricos e sociais,

sempre se adequando ou sendo consequência da cultura de cada período.

A importância da arte na vida de uma sociedade se dá ao fato de ela se fazer presente em seu contexto histórico e exprimir suas características. Ela ocupa um espaço singular no qual as emoções e intuições do indivíduo contemporâneo têm a oportunidade de desenvolverem-se de maneira específica e privilegiada. É fundamental ressaltar que a arte é uma atividade mutável, dotada de diversas interpretações e significados. Não há uma única forma de compreensão e leitura do trabalho artístico, mas sim diversas possibilidades de entendimento. Dessa forma, é importante que os olhares sejam exercitados, para que a percepção artística seja aflorada em cada indivíduo.

Derivada do latim *publicus*, que significa público, a publicidade é o ato de divulgar, de apresentar diante de todos um fato ou ideia. Esta atividade é comumente associada à propaganda e, embora os dois termos sejam apresentados como sinônimos, há uma estrita diferenciação entre seus significados. A propaganda provém do latim *propagare*, palavra derivada de *pangere* e que corresponde a ação de enterrar, mergulhar, plantar. Dessa forma, é possível compreender que a publicidade é o modo de tornar algo público, enquanto a propaganda refere-se ao modo de implantar, incutir uma ideia. Ainda que esses termos tenham significados diferentes entre si, ambos podem ser utilizados igualmente quando queremos nos referir à forma de tornar conhecido um serviço, produto, ideia ou empresa. A publicidade pode ser entendida como um grande e importante meio de comunicação com a população em geral. Armando Sant'anna corrobora com essa colocação ao afirmar que:

A propaganda é uma técnica de comunicação de massa, paga com a finalidade precípua de fornecer informações, desenvolver atitudes e provocar ações benéficas para o anunciante, geralmente para vender produtos ou serviços. (SANT'ANNA, 1981, p.82)

Apesar de parecer uma atividade recente, a publicidade existe desde os tempos remotos. Ainda na Roma antiga, faziam-se murais com mensagens publicitárias sobre a parede das casas que ficavam em ruas de grande movimento. Posteriormente, na Roma católica, a Igreja iniciou uma “congregação pela propagação da fé”. Este movimento foi tão forte que fez com que, ainda hoje, quase a totalidade do Ocidente seja cristã.

Atualmente, em meio a uma variedade de produtos de diferentes segmentos e qualidades, pode-se perceber que a publicidade passa a exercer um papel diferente em meio às mudanças, tanto na sociedade quanto na economia. Clotilde Perez (2004, p.3) afirma que “nos últimos anos, a base econômica dos países deslocou-se substancialmente do sistema produtivo

para o consumo, movendo-se da racionalidade material para o plano do desejo e portanto, para o campo da subjetividade”. O consumidor já não compra mais somente para satisfazer suas necessidades racionais, mas sim para realizar seus desejos de ter tais produtos que carregam consigo diversos valores agregados, os quais serão absorvidos pelo indivíduo.

Pode-se observar ainda que a propaganda utiliza ferramentas para aumentar sua eficácia, como pesquisas e estudos do comportamento humano. Os anúncios e comerciais publicitários são desenvolvidos com base em técnicas de texto e imagem que elevam seu grau de convencimento e persuasão. Tendo em vista a sua força eminente, entende-se que a publicidade deve ser utilizada de maneira responsável e inteligente.

É preciso, portanto, usar a propaganda com muita cautela e bom senso, atentando-se a cada um de seus muitos detalhes. Mesmo porque a propaganda não é apenas uma forma de arte; não chega a ser uma ciência, mas é mais que uma simples técnica. A propaganda é uma mistura dessas três coisas. (SAMPAIO, 2013, p.10)

Dessa forma, é importante que haja uma correta compreensão do uso destas técnicas de persuasão por parte dos indivíduos. É preciso que o sujeito saiba interpretar os elementos que estão inseridos na mensagem publicitária, especialmente quando utilizada uma imagem, objetivo principal deste estudo.

### **A leitura de imagem e sua relação com o ensino da arte**

Com o avanço da tecnologia e dos meios de comunicação na sociedade atual, é possível encontrar a utilização de diversos tipos de imagens, sejam elas estáticas ou em movimento. A todo instante, os indivíduos são atingidos por mensagens visuais através de televisão, cartazes, arte urbana, internet, redes sociais, entre outras formas de comunicação que são compostas por meio de imagens.

Tendo em vista a educação como foco, saber conhecer e interpretar estas formas visuais é muito importante para a formação do sujeito. Através deste saber ele poderá estar preparado tanto para a elaboração de um pensamento crítico e inteligente, como para o despertar de uma sensibilidade no olhar.

A leitura de imagens na escola prepararia os alunos para a compreensão da gramática visual de qualquer imagem, artística ou não, na aula de artes, ou no cotidiano, e que torná-los conscientes da produção humana de alta qualidade é uma forma de prepará-los para compreender e avaliar todo o tipo de imagem, conscientizando-os do que estão aprendendo com estas imagens. (BARBOSA, 1995, p.14 *apud* KOCHANISKI; LOPES, 2012, p.100)

O uso da imagem em sala de aula é visto como um importante recurso didático. Encontra-se na imagem uma ferramenta essencial para a construção de um olhar mais sofisticado em cada aluno, para que este esteja apto a fazer uma leitura crítica de todos os elementos visuais que permeiam a sociedade em que vive. Ana Mae Barbosa (2012, p. 28) afirma que "não se alfabetiza fazendo apenas as crianças juntarem as letras. Há uma alfabetização cultural sem a qual a letra pouco significa. A leitura social, cultural e estética do meio ambiente vai dar sentido ao mundo da leitura verbal". Dentro deste contexto, torna-se evidente a relevância de compreender e exercitar a leitura de imagem.

Temos que alfabetizar para a leitura de imagem. Através da leitura das obras de artes plásticas estaremos preparando o público para a decodificação da gramática visual, da imagem fixa e, através da leitura do cinema, da televisão e dos CD-ROM o prepararemos para aprender a gramática da imagem em movimento. Essa codificação precisa ser associada ao julgamento da qualidade do que está sendo visto aqui e agora e em relação ao passado. (BARBOSA, 2012, p.36)

Em relação à leitura, podemos compreendê-la como o ato de decodificar uma linguagem, seja ela exposta através de um texto ou imagem. Nesse contexto, a leitura de imagem pode ser entendida como o ato de traduzir as formas, cores, texturas e tramas de uma figura e assim compreender o seu verdadeiro significado. Ler uma imagem exprime saber interpretar a mensagem visual que está exposta, dentro do tempo e espaço compreendidos, sendo importante saber identificar os elementos que a compõem e sua mensagem visual, como espaço, superfície, volume, linha, textura, cor e luminosidade.

Outra linha de estudo de extrema relevância para a leitura da imagem é a semiótica. Do grego *semeion*, palavra que significa signo, a semiótica pode ser entendida como a ciência que estuda os signos que, por sua vez, podem ser definidos como "algo que representa alguma coisa para alguém em determinado contexto" (NIEMEYER, 2009, p.25) ou, ainda, "tudo que pode representar, substituir ou significar alguma coisa" (BUENO, 2011, p.32). Para que a leitura e interpretação de um signo seja efetivada, é preciso que ocorra um processo chamado semiose. Este sistema é a relação entre três elementos: signo, significante e significado. Convém destacar que:

A leitura dos signos visuais depende do seu significado próprio, mas também depende do conhecimento, da experiência prática e do hábito daqueles que o interpretam. Interessa por isso que todas as pessoas aprendam a ler e interpretar criticamente os signos visuais. (BUENO, 2011, p.14)



A construção e interpretação de uma imagem poderá abranger um ou mais dos conceitos apresentados, o que evidencia ser essencial o aprendizado e o exercício da leitura de imagem.

### **Imagem publicitária: leitura e interpretação**

Devido ao amplo desenvolvimento da comunicação e da tecnologia, a publicidade torna-se bastante evidente no contexto social atual, além de exprimir forte influência sobre os indivíduos. Logo, faz-se importante o conhecimento acerca do seu processo de construção visual, assim como a análise da leitura e interpretação de suas imagens. Em virtude do notável alcance da publicidade e da necessidade de os alunos aprenderem a compreender tais mensagens e intenções nelas relacionadas, serão expostas neste estudo duas metodologias de leitura e interpretação que podem ser aplicadas à imagem publicitária.

A primeira delas é a metodologia de análise da mensagem visual de Martine Joly (2012) que, com base nos estudos de Roland Barthes, um dos primeiros autores na análise semiótica da imagem publicitária, apresenta uma metodologia que tem a intenção de retratar como a publicidade utiliza a imagem de forma persuasiva para a construção de suas campanhas. De acordo com o sistema proposto para a leitura da imagem publicitária, sua análise seria realizada dentro de três tipos de mensagem: plástica, icônica e linguística.

A mensagem plástica compreende o conjunto de elementos visuais dentro de um anúncio, comercial ou demais peças publicitárias, que formam a imagem, como: suporte, dimensão de suporte, quadro, enquadramento, ângulo de tomada, escolha da objetiva, composição, formas, cores, iluminação e textura. A partir da identificação destes elementos, é possível observar que boa parte da mensagem visual é formada não apenas pela escolha de signos icônicos, mas também pelas escolhas de componentes que darão forma à imagem. (JOLY, 2012, p. 92)

De acordo com Joly (2012, p.108), "a análise da mensagem icônica sublinha que a interpretação dos motivos ocorre por meio de processo de conotação e que essa interpretação, depende do saber do espectador e que, portanto, pode variar". Ou seja, esta mensagem ocorre por meio dos signos irônicos que são apresentados na imagem publicitária e necessita de uma interpretação conotativa acerca do exposto. Tal compreensão será formatada de acordo com as referências socioculturais de cada indivíduo, podendo assim, a mensagem ser interpretada de diversas formas.

A mensagem linguística pode ter a função de ancoragem, quando reforça ou canaliza

a intenção subjacente da imagem ou, então, a função de revezamento, quando atua como força principal, substituindo a expressão da imagem (JOLY, 2012, p.109). A mensagem linguística é composta ainda pelo conjunto de textos, frases e marcas que englobam a peça publicitária. Para analisá-la, é importante observar elementos como a tipografia utilizada, cor, textura e a sua função na imagem. Por fim, a partir do diagnóstico de cada uma destas etapas, seria possível então visualizar a intenção integral que está contida no material publicitário.

A segunda metodologia a ser apresentada trata-se do sistema de leitura visual da forma de acordo com as leis da Gestalt, descrito por João Gomes Filho (2004). Iniciada no fim do século XIX, a Gestalt foi uma Escola de Psicologia Experimental que teve atuação principalmente no campo da teoria da forma. Seu termo tem como significado a “integração de partes em oposição à soma do ‘todo’” (GOMES FILHO, 2004, p.18). Sendo assim, esse movimento sugere que o indivíduo, automaticamente, primeiro observa o conjunto de uma imagem, e depois passa a identificar e organizar visualmente os seus elementos separadamente. A Escola Gestalt possui os seguintes fundamentos baseados na estética e percepção visual: unidade, unificação, fechamento, continuidade, proximidade, semelhança e pregnância da forma.

Uma unidade é um elemento único que se encerra por si mesmo ou que faz parte de um todo. As unidades de forma podem ser percebidas dentro de um todo através de elementos separados ou agregados, como pontos, linhas, planos, volumes, cores, sombras, entre outros. Segregação é a separação, identificação ou destaque de unidades em um todo, através da habilidade perceptiva. Em uma imagem existem diversas partes que podem ser segregadas e que juntas se completam. Se as unidades dentro de um “todo” forem separadas, há como entender cada uma por si só. Cada parte do “todo” possui um significado e a identificação destas partes é a segregação.

A unificação se dá a partir da igualdade ou semelhança entre objetos. Através de fatores como harmonia, equilíbrio, ordenação visual e conexão da linguagem ou do estilo formal com as partes ou todo é possível perceber a unificação presente em um objeto ou em uma composição. O fechamento é o fator que forma as unidades, ou seja, a continuidade de traços em um objeto dá a impressão do fechamento e através do agrupamento de elementos é que se vai obter uma figura mais fechada e completa. Já a continuidade é a impressão visual de como as partes vão seguindo uma a outra, sem quebras ou interrupções em seu caminho. O círculo é um forte exemplo de forma de continuidade, pois o olhar não sofre nenhum desvio ou interrupção em seu percurso.

A proximidade é realizada através de elementos com a mesma forma, cor, tamanho,

textura, brilho, peso, direção etc, ao passo que a semelhança refere-se aos elementos que se igualam através da forma, cor, textura, direção, tamanho, e têm maior tendência a se agruparem para formar unidades. Geralmente proximidade e semelhança são dois fatores que trabalham juntos tanto para constituírem unidades como para unificar a forma, além de contribuírem com a unificação do todo, através da harmonia, ordem e equilíbrio visual.

Todas estas leis apresentadas vão levar à pregnância, que é a Lei Básica da Percepção Visual da Gestalt. A pregnância da forma consiste no equilíbrio visual do objeto e a fácil identificação de seus elementos e da mensagem visual. A simplicidade e a organização das formas conduzirão a este estado, o que levará o leitor da imagem a entendê-la melhor: “quanto maior for a organização visual da forma do objeto, em termos de facilidade de compreensão e rapidez de leitura ou interpretação, maior será o seu grau de pregnância.” (GOMES FILHO, 2004, p.37).

### **Considerações finais**

Este estudo teve a intenção de investigar a importância da abordagem da leitura da imagem publicitária em sala de aula, com o intuito de desenvolver nos alunos um olhar mais crítico em relação às mensagens contidas neste meio. Dessa forma, através do embasamento bibliográfico do assunto, pode-se obter algumas conclusões acerca do tema.

Primeiramente, é preciso reconhecer que a publicidade faz cada vez mais parte da vida cotidiana da sociedade atual, inclusive e, sobretudo, das crianças e jovens que frequentam a vida escolar. Pode-se observar também que a construção da mensagem publicitária é dotada de elementos visuais que são utilizados com o intuito de persuadir o espectador.

Saber que crianças e adolescentes estão sendo cada vez mais alcançados por estas mensagens só torna ainda mais evidente e urgente a importância de desenvolver nos alunos a capacidade de ler e interpretar as imagens publicitárias. Tendo em vista que a arte e a publicidade são áreas que expressam uma ligação entre si, é possível concluir que é papel fundamental do professor de arte trabalhar com seus estudantes este tema. A partir deste estudo, verifica-se que os docentes podem desenvolver tal prática em sala de aula, por meio de conteúdos e atividades que foquem nas características e estrutura da imagem publicitária, a fim de amplificar sua leitura, interpretação e contextualização.

Faz-se notória a necessidade de abordar esta questão no momento presente, sendo

que a aplicação de tal objeto de estudo propicia o destaque para os emergentes assuntos da sociedade atual e faz com que as crianças e os jovens percebam a realidade na qual estão inseridos. Sendo assim, o professor poderá contribuir para que os alunos tenham uma visão mais aberta e reflexiva em relação ao meio em que vivem e poderá prepará-los para o desenvolvimento de um olhar crítico, que possa revelar falsas ideias vinculadas pela publicidade.

A temática deste estudo pode ser aplicada e desenvolvida em sala de aula de maneira que professores e alunos se sensibilizem e se surpreendam com a relevância da leitura da imagem. A apreciação destas mensagens de uma maneira mais efetiva e crítica é uma tarefa essencial para cada um que tenha interesse em aprender e ensinar o universo da arte e das imagens. Pode-se observar, portanto, que neste trabalho foram esclarecidos os conceitos relacionados à leitura de imagem e os aspectos fundamentais da leitura da imagem publicitária. É possível afirmar que os objetivos propostos para este estudo foram alcançados, ao evidenciar a importância da leitura de imagem no ensino da arte para o desenvolvimento de uma leitura crítica do mundo.

## Referências

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.

BUENO, Mara Lúcia Adriano. **Leitura de Imagem**. Indaial: Uniasselvi, 2011.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. 6. ed. São Paulo: Escrituras, 2004.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14.ed. Campinas: Papirus, 2012.

KOCHANSKI, Djone; LOPES, Elisiane Souza Saiber. **Arte e novas tecnologias**. Indaial: Uniasselvi, 2012.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2009.

PEREZ, Clotilde. **Signos da marca: expressividade e sensorialidade**. São Paulo: Thomson, 2004.

SAMPAIO, Rafael. **Propaganda de A a Z:** como usar a propaganda para construir marcas e empresas de sucesso. 4.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

SANT'ANNA, Armando. **Propaganda:** teoria, técnica e prática. 3.ed. São Paulo: Pioneira, 1981.

## ZONAS DE CONTATO: RESSONÂNCIAS DA NATUREZA NO INFRA-ORDINÁRIO

Mariana Silva da Silva<sup>42</sup>

### Resumo

O presente artigo apresenta a pesquisa de Doutorado em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais, articulada a questões geradas por minha prática artística recente. As cidades mostram-se um terreno fértil para a investigação artística, mais especificamente, o espaço do infra-ordinário, termo cunhado por Georges Perec que se torna central nesta investigação. No espaço das banalidades diárias, a ideia de natureza brota como uma inadvertida ocorrência construindo espaços denominados zonas de contato: espaços do cotidiano em que ressoa a natureza, em que se pode experimentar acontecimentos momentâneos, tomando posições fluídas articuladas ao redor de dispositivos artísticos específicos, que atuam como veículos. O campo de atuação circunscreve-se a partir dos rios Guaíba e Caí, nas cidades de Porto Alegre e Montenegro, que disparam análises da imagem do rio como margem entre a natureza e a cultura, uma natureza dos interstícios, que atravessa a cidade: rios, terrenos baldios, mato que não é jardim. Procura-se escapar do conceito de intervenção na natureza para provocar os sentidos na e da natureza: observação, coleta e experiência da natureza na cidade dão origem a fotografias, múltiplos e livros de artista. No infra-ordinário ressoa uma natureza que não é romântica ou selvagem, que ainda está por ser definida.

**Palavras-chave:** Zonas de contato. Infra-ordinário. Natureza.

A presente pesquisa de Doutorado em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais<sup>43</sup>, articula-se a questões geradas em minha produção artística posterior à investigação desenvolvida no âmbito do mestrado, em que uma série de noções e operações apontou para a necessidade de um maior aprofundamento. No terceiro capítulo de minha dissertação, “Espaços dos gestos do contato”, foram levantadas questões referentes à cidade como campo de atuação do artista, terreno de ações poéticas. Partiu-se de “um pensamento de estimular o contato entre indivíduos, entre indivíduos e ambiente, de perceber a cidade não como um território bem concluso, mas fluído, não somente um espaço do trânsito veloz, mas um espaço de vivência, a ser construído continuamente” (SILVA, 2005, p. 107).

Novos projetos realizados ao longo dos últimos anos indicaram-me que muito mais do que um interesse pela cidade enquanto paisagem, está um interesse por aquilo que denomino *zonas de contato*, espaços do cotidiano em que ressoa a natureza, em que se pode experimentar acontecimentos momentâneos e cotidianos, tomando posições fluídas articuladas ao redor de dispositivos artísticos específicos, que atuam como veículos<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Doutoranda em Artes Visuais pela UFRGS.

<sup>43</sup> Pesquisa realizada no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da UFRGS.

<sup>44</sup> A concepção de veículo, em nossa tese, é analisada a partir de elaborações do artista Joseph Beuys.

No livro *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*, Michel Serres pensa nas misturas, assinalando que precisaríamos destacar novas abordagens para perceber os sentidos, “os sentidos exigem um novo esforço de abstração para serem compreendidos, para comporem o que a análise separa” (SERRES, 2001, p.169). Cinco sentidos em um: e se um sentido que carrega todos for também uma espécie de ponto zero? Serres convida-nos a imaginarmos um “zero sensorial”, uma referência que estaria na figura do ar, do vento:

Intangível, quase poderíamos dizer, intacto, incolor e transparente, transmissor das luzes, das cores e vetor dos perfumes, sem gosto, inaudível quando nenhum calor o impulsiona, ele penetra o corpo, as orelhas, a boca, o nariz, garganta e pulmões, envolve a pele, suporte de todo sinal que alcança os sentidos. Este neutro ou este zero não é determinado na sensação, mas ainda é uma das coisas a sentir, no limite do insensível. O ar, mistura vaga, leve, sutil, instável, favorece as alianças; vetor de tudo, a nada se opõe. Meio ambiente do sensorio, excipiente geral das misturas [...] (Idem, p.171).

O vento. Movimento leve, sutil, vaporoso, turbulento, em ritmos e quase-períodos, caótico, misturador e portador das misturas, confuso, suporte de todo o sinal referente aos sentidos, penetra o corpo, nariz, boca, orelhas, pulmões e garganta, e envolve a pele. Zero dos sentidos, portador de todos eles (Idem, p.174).

A inquietante imagem construída pelo autor faz-nos acreditar que estamos sempre abertos aos espaços, ao clima, à luz, às pessoas, aos barulhos, às imagens do mundo. Assim então como um rio, alguns contatos provocam a infiltração outros permanecem nas fronteiras e evaporam.

Em minha dissertação de mestrado havia um enfoque em determinados fenômenos que rondam o corpo, como a eletricidade estática e uma espécie de energia emanada pelo contato. Estes fenômenos que poderíamos chamar de naturais deram início a um olhar mais atento e objetivo ao próprio conceito de natureza permeado pelo encontro da natureza no espaço do dia a dia.

A imagem do rio e suas potencialidades artísticas talvez tenham surgido pela primeira vez em 2008 durante residência de artista realizada em Dublin, Irlanda<sup>45</sup>. Um dos trabalhos produzidos naquela experiência foi *Rio Branco*, um desenho executado nas paredes do atelier durante aquele período. Rio Branco trata-se do bairro homônimo em que eu morava na cidade de Porto Alegre, em um imóvel da década de 40. No banheiro daquele apartamento, as paredes com pintura descascada sugeriam-me configurações geográficas, zonas terrestres e fluviais imaginárias. Antes de partir em viagem, transferi as manchas para papéis transparentes desenhando-as com lápis, e as levei comigo na bagagem. A cidade de Dublin banhada pelo rio Liffey promoveu um encontro de paisagens: nas paredes do atelier,

---

<sup>45</sup> Residência promovida pelo Irish Museum of Modern Art (IMMA) e UNESCO ASCHBERG, durando aproximadamente três meses.



reproduzi através dos moldes transportados entre continentes, rios, lagos e lagoas com lápis e tinta verde semelhante à cor revelada nas escamações do antigo apartamento.



Figura 1 - *Rio Branco*, desenho sobre parede, Dublin, Irlanda, 2008

Percebo que este trabalho nunca apresentado a um público pode vir a ser um indício de questões latentes a esta pesquisa de doutorado. Rio Branco e rio Liffey desaguam nos rios Caí e Guaíba, fundindo suas águas em trabalhos produzidos durante o Doutorado em Poéticas Visuais. Na proposta, ainda em curso, *Na minha cidade tem um rio* (2011-), ponto de partida desta investigação, camisetas azuis com a respectiva frase estampada em português na frente, e inglês no verso, são enviadas para participantes ao redor do mundo. Diferentes pessoas são convidadas a utilizar as camisetas, tramando trajetos pelos espaços cotidianos das cidades escolhidas. A partir de fotografias realizadas e enviadas pelos participantes, criou-se um *blog* ([naminhacidadetemumrio.blogspot.com](http://naminhacidadetemumrio.blogspot.com)) em que são postadas as imagens, bem como sua autoria e localização geográfica. Outro procedimento empregado constitui na realização de caminhadas coletivas, em que várias pessoas saem juntas às ruas, vestindo as camisetas.



Figura 2 - *Na minha cidade tem um rio*, Carmen, múltiplo e fotografia, 2012

*Na minha cidade tem um rio* coloca-me muitas indagações quanto à cidade e a natureza, sendo o rio a primeira grande força impulsionadora da pesquisa de doutoramento. A frase

instala-se em meu processo criativo como uma afirmação imposta por constatações ordinárias repetidas como um pequeno exercício poético de criação: na minha cidade tem rio, mesmo que digam que ele é um lago, na minha cidade tem um rio, mesmo que exista um muro no horizonte. É pertinente ao meu trabalho que pensemos separadamente em cultura e natureza, rio e cidade?

A cidade de Porto Alegre tem sua formação histórica associada ao rio Guaíba. Para seus moradores, um rio, para técnicos e alguns geógrafos, um grande lago. Esta dubiedade na própria natureza constituinte do Guaíba também reflete sua relação dúbia com os moradores da cidade. Se na parte sul da cidade, o rio pode ser experimentado, no restante ele permanece apartado por um grande muro, o Muro da Mauá.

Neste trajeto percorrido até agora, constato que minha pesquisa artística gera trabalhos que lidam com a cidade há aproximadamente uma década. Os espaços compartilhados têm sido uma constante na realização de ações, fotografias, múltiplos e vídeos. Percebo que este interesse está ligado à ideia de que a cidade é o espaço do cotidiano por excelência. E a natureza que ressoa é aquela inserida neste espaço rotineiro. Que parece infiltrar-se sem ser convidada no terreno das obrigações repetitivas e banais. Interessa-me propor um convite à experiência artística exatamente no tempo da rotina, no espaço do infra-ordinário, tomando a noção cunhada pelo escritor Georges Perec<sup>46</sup>, conceito-chave à investigação agora empreendida:

Interrogar o habitual. Mas, justamente, estamos acostumados com ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, não parece ser um problema, nós vivemos sem pensar, como se ele não transmitisse nem pergunta, nem resposta, como se ele não carregasse nenhuma informação. Não se trata nem mesmo de condicionamento, é a anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está o nosso espaço? (PEREC, 1989, p.10).<sup>47</sup>

O infra-ordinário é um termo que nasce de um método de observação do cotidiano empregado por Perec na sua escrita. Trata-se de descrever o cotidiano minuciosamente, prestando atenção exatamente naquilo que não chama a atenção, ou que não tem um interesse excepcional. O dia a dia para o autor é uma constante de fatos corriqueiros, de repetições de hábitos, do qual nasce o tema de sua escrita: a percepção ou a anotação daquilo que “acontece

---

<sup>46</sup> Georges Perec (1932-1986) foi um escritor francês, membro do grupo de escrita Oulipo. Seu texto é marcado pela experimentação e imposição de regras que jogam com a literatura e muitas vezes, com a matemática. A expressão mencionada refere-se ao livro *L'infra-ordinaire* (Paris: Seuil, 1989). Uma parte deste livro foi traduzida por mim e se encontrará na tese quando finalizada.

<sup>47</sup> “Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie? Où est notre corps? Où est notre espace?” Tradução de minha autoria.

quando nada acontece”.<sup>48</sup>

Com Georges Perec e suas espécies de espaços, sua tentativa de esgotar um lugar e parisiense e o infra-ordinário<sup>49</sup>, passo a tentar escutar o “barulho de fundo”, iniciando um método de trabalho baseado na observação. A paisagem urbana ligada a rios, especialmente o rio Guaíba em Porto Alegre, cidade em que resido, e o rio Caí em Montenegro, cidade em que atuo como professora na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, passou a ser o espaço para saídas de campo, em que muitas vezes fotografo e faço anotações variadas. Poderíamos pensar que o contato cotidiano com estas paisagens, os encontros do dia a dia, as viagens semanais, os infinitos trajetos de ônibus entre Porto Alegre e Montenegro construíram um atelier de artista sem sede, quase sem materiais e que, essencialmente, usa aquilo que está próximo.

Em consonância com aquilo que coloca Barbara Formis a respeito do encontro da arte no ordinário:

A estética da vida cotidiana não se mede em termos de sua capacidade de mudar a vida, mas muito mais por na sua capacidade de utilizar a experiência comum, deixando-a igual a ela mesma. As qualidades da vida não são transformadas, embelezadas ou julgadas, mas são vividas a fim de mostrar o poder estético que já está operando na rotina e em todas estas atitudes e posturas que parecem naturais (FORMIS, 2010, p.240).<sup>50</sup>

O conceito de ordinário torna-se, então, um importante foco de interesse a ser investigado especialmente no primeiro capítulo da tese em desenvolvimento, *RESSONÂNCIA I: a cidade como espaço do infra-ordinário*. Como aponta Michael Sheringham em *Traversées du quotidien: des surréalistes aux postmodernes* (2013) para Georges Perec, Henri Lefebvre, Maurice Blanchot, Michel de Certeau, assim como também para os surrealistas e situacionistas, a rua é o próprio espaço do cotidiano. O movimento e o vivido são intrínsecos ao cotidiano e por isso, segundo Sheringham, ele é um conceito ambíguo e paradoxal: “longe de ser dominado pela lógica do mesmo, o cotidiano é um campo eternamente aberto à diferença”. (SHERINGHAM, 2013, p.30)<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> “What happens when nothing happens?” é uma frase de Georges Perec citada em uma entrevista com Paul Virilio em *The Everyday* (JOHNSTONE, 2008, p.19).

<sup>49</sup> Muitos são os livros de Georges Perec citados nesta investigação, aqui destacam-se *Espèces d'espaces* (1974/2000), *L'infra-ordinaire* (1989) e *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975/2008).

<sup>50</sup> No original: “L'esthétique de la vie ordinaire ne se mesure pas à l'aune de sa capacité à changer la vie, mais plutôt selon sa capacité à utiliser l'expérience ordinaire tout en la laissant égale à elle-même. Les qualités de la vie ne sont pas transformées, embellies ou jugées, mais elles sont vécues de manière à montrer la puissance esthétique qui est déjà à l'oeuvre dans la routine et dans toutes ces attitudes et postures qui semblent naturelles”. Tradução de minha autoria.

<sup>51</sup> “Loin d'être domine par la logique du même, le quotidien est un champ éternellement ouvert à la différence”.

Pensando proximamente a Lefebvre, entendemos o cotidiano, ou mais especificamente o ordinário, enquanto uma esfera de movimentos paradoxais que vão e vêm, entre a repetição e a possibilidade de invenção. A utilização frequente de referências ao espaço para representar a cotidianidade por Lefebvre e Certeau nos conduzem, por sua vez, à ideia de “zonas de demarcação e junção entre a opressão e a liberdade, como uma região de apropriação não da natureza exterior, mas de sua própria natureza” (LEFEBVRE apud SHERINGHAM, 2013, p. 147). Desta forma, segundo Lefebvre, o cotidiano se torna difícil de definir pois não diz respeito a atividades ou objetos específicos, sendo então uma mistura, “um misto entre natureza e cultura, um misto entre o histórico e o vivido, o individual e o social, o real e o irreal, um lugar de transição e de reencontro, de interferências e de conflitos, enfim, um nível da realidade” (LEFEBVRE apud SHERINGHAM, 2013, p. 148).<sup>52</sup>

No infra-ordinário ressoa assim uma natureza que não é romântica, nem selvagem, que está ainda por definir. Uma natureza dos interstícios, que foge à própria cidade: os terrenos baldios, a beira dos rios, o mato que não é jardim. De acordo com Donadieu e Périgaud, a natureza na cidade se difere dos espaços chamados “verdes”, são aqueles espaços “indecisos, desprovidos de funções econômicas” (DONADIEU; PÉRIGAUD, 2012, p.39).<sup>53</sup>

No capítulo seguinte ao avançar a pesquisa, *ZONA DE CONTATO: o rio, o inframince e outras margens* portanto, parte-se desta noção de zona de misturas para analisar trabalhos que se relacionam com a diáfana noção criada por Marcel Duchamp, *inframince*, e as imagens construídas ao redor do rio. Passando pelo escritor Guimarães Rosa e pela artista Roni Horn, a imagem do rio está conectada à fluidez desconcertante de sua matéria, ora opaca, ora transparente, ora vívida, ora degradada. Os rios não seriam aqui as margens entre natureza e cidade?

A noção de litoral se faz presente e é importante para entendermos a ideia de contato sinestésico que carrega o *inframince* duchampiano. Do Guaíba ao Caí: carregadas de imagens, sensações e histórias, as zonas de água são, muitas vezes, também zonas de conflitos, geram concorrências nos usos coletivos do espaço urbano.

Finalmente, em *RESSONÂNCIA II: como desenhar pedras / apresentações da natureza* discute-se as apresentações que a natureza assume em minha pesquisa artística. Tomando como referência em especial o livro de artista *Como desenhar pedras*, procura-se mapear os

---

Tradução de minha autoria.

<sup>52</sup> “[...] un mixte de nature et de culture, d’historique et de vécu, d’individuel et de social, de reel et d’irréel, un lieu de transition et de rencontre, d’interférences et de conflits, bref un niveau de réalité”. Tradução de minha autoria.

<sup>53</sup> “[...] ces espaces indécis dépourvus de fonctions économiques”. Tradução de minha autoria.

usos de elementos e imagens intrínsecos aos trabalhos produzidos, sejam eles fotografias, vídeo, ou objetos.



Figura 3 - *Como desenhar pedras*, livro de artista em processo, 2013-2018

Cada projeto, cada ideia, suscita diferentes abordagens possíveis que muitas vezes assumem formas híbridas dentro de meu processo artístico. Mesmo que a fotografia tenha presença recorrente em minha trajetória, não há intenção de que ela seja uma forma independente por si mesma. Fervenza coloca:

Por outro lado, ao longo do século 20, e especialmente em parte significativa da produção artística das últimas décadas, a separação entre o que seja a obra e outros elementos relacionados – como a documentação ou o seu registro – não é necessariamente ou nitidamente delimitada. Assim, podemos observar uma série de produções artísticas que em sua realização irão incorporar, problematizar, questionar e misturar categorias a um certo momento consideradas estanques, no campo da produção, exibição e apresentação das obras de arte, no de seu registro e documentação (FERVENZA, 2008, p.1736).

Fotografia, livro de artista, cartaz, múltiplo – um mesmo trabalho pode tomar materialmente formas diversas. Neste sentido, não é proposto acrescentar algo à natureza, mas partir dela. Herman de Vries, Paul-Arman Gette, Roman Signer e Roni Horn são alguns dos artistas estudados em consonância à esta investigação que se afastam da concepção de intervenção na natureza, para acionar sentidos *na* e *da* natureza: observação, coleta e experimento *in natura*.

Tomando emprestada a reflexão de Signer para pensarmos na abordagem deste estudo: “Eu entro na natureza como em um atelier de arte. Eu gosto de fazer alguma coisa lá, talvez às vezes explodir algumas coisas ao redor, ou talvez fazer um pouco de fumaça, mas eu não deixo traços. Eu respeito a natureza” (SIGNER, 2014, p.97).<sup>54</sup>

<sup>54</sup> “I enter in nature like an art studio. I like doing something there, maybe bang some things around sometimes, or maybe there’s a bit of smoke, but I don’t leave traces. I respect nature”. Tradução de minha autoria.

É importante ressaltar que a prática artística não é uma prioridade sobre a pesquisa teórica, pois aqui andam juntas, esta é a especificidade da pesquisa em arte, sendo ela uma forma particular de conhecimento da arte. O caminho entre a teoria e a prática não é linear, não existem regras fixas, nenhuma medida de distância pré-definida e nenhuma razão de equivalência. Estudamos em livros, textos, imagens e obras, mas, sobretudo naquilo que é produzido. Sendo assim, embora na pesquisa em arte não haja certezas, iniciamos este texto com expectativas de mediar naturezas e gerir espaços infra-ordinários, sem saber ao certo onde, como e se serão concretizadas. Este é um convite a olhar o rio, a juntar uma pedra, a tomar um vento.

## Referências

DONADIEU, Pierre; PÉRIGORD, Michel. **Le paysage**. Paris: Armand Colin, 2012.

FERVENZA, Hélio. **Formas da Apresentação: Documentação, práticas e processos artísticos**. Florianópolis: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas / Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 2008.  
<<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/157.pdf>> Acesso em 22 mai. de 2016.

FORMIS, Barbara. **Esthétique de la vie ordinaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

JOHNSTONE, Stephen (Ed.). **The everyday**. London/Cambridge: Whitechapel/MIT Press, 2008.

PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 1989.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos: Filosofia dos corpos misturados; 1**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SHERINGHAM, Michael. **Traversées du quotidien: Des surréalistes aux postmodernes**. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

SIGNER, Roman. **Roman Signer: Talks and Conversations**. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014.

## A PERCEPÇÃO DO TINNITUS PELO CORPO E PELA ALMA

Peter Francis Correa Gossweiler<sup>55</sup>

### RESUMO

Por este artigo, refletimos sobre o fazer artístico de uma perspectiva reflexiva do sintoma de tinnitus (zumbido no ouvido). Deste movimento, frisamos duas tensões temporais de percepção: pelo CORPO (onde se dá uma angústia pelo anúncio do futuro - num tempo que corre e é o corpo que a experimenta) e pela ALMA (que absorve essa condição eterna desse zumbido - num tempo que não corre e é o pensamento que a experimenta). Para tanto, nos fundamentamos no estudo de categorias da semiótica (primeridade, secundidade e terceiridade) de Charles Sanders Peirce, da imortalidade da alma de Platão, na perlaboração psíquica de Sigmund Freud e no conceito de Sein-zum-Tode (Ser-para-a-morte) de Martin Heidegger.

**Palavras-chave:** Corpo. Alma. Tempo. Tinnitus. Arte.

Tinnitus é uma coisa monótona que está em algum lugar dentro da minha cabeça. Não é um som manifesto, mas tem uma percepção (um pensar) de um som, uma alucinação, como diria o famoso escritor e neurologista Oliver Sacks. É um defeito elétrico anárquico no ouvido, por assim dizer, e crio disto uma imagem sonora. Incorporada, escuto algo como a frequência sonora de 955 Hz misturada com o som de pássaros na copa de uma árvore. A imposição desse sintoma transforma assim o meu corpo e o meu pensamento, e me movimenta, no meu caso, confrontando como artista.

Em meu primeiro trabalho artístico neste sentido, *Nocturne 955 Hz* (2015), me apropriado da composição *Nocturne Op. 9 No. 24* (1829-30) de Frédéric Chopin e, por um dispositivo sonoro e visual, reorganizo a sua partitura para piano, informando apenas as notas (Si bemol da 5ª oitava e Si natural da 5ª oitava da tessitura do piano) próximas da frequência (955 Hz) do meu tinnitus, deixando as demais notas mudas e opacas. Apresento, assim, uma presença que me atormenta e exponho uma deficiência pessoal,. A coloco em questão como um trabalho de arte para gerar uma relação de empatia. “Arte não é terapia, arte é terapia”, disse o professor Dr. Paulo Silveira em uma de suas aulas de Metodologia de Pesquisa no PPGAV-IA-UFRGS. Dessa antinomia deposito algumas esperanças. Acredito que falando do meu tinnitus, por uma linguagem artística, possa socializar a minha angústia e curá-la. Não me interessa pelo lamento, mas me consola ser percebido. Ou isto seria um sintoma de loucura? Por fim, são caminhos que escolho e acredito que estimulam um convívio social saudável do público com meus trabalhos em arte sonora. Tudo é interpretação, como diria

---

<sup>55</sup> Mestrando em Poéticas Visuais pela UFRGS.



Nietzsche. Escolhemos uma faceta e a fazemos essência, a damos como verdadeira e idolatramos o seu sentido. Ou será esta, também, uma perseguição da loucura? Entre representações e interpretações, redefino o paradoxo do professor Silveira: “Arte não é loucura, arte é loucura”.

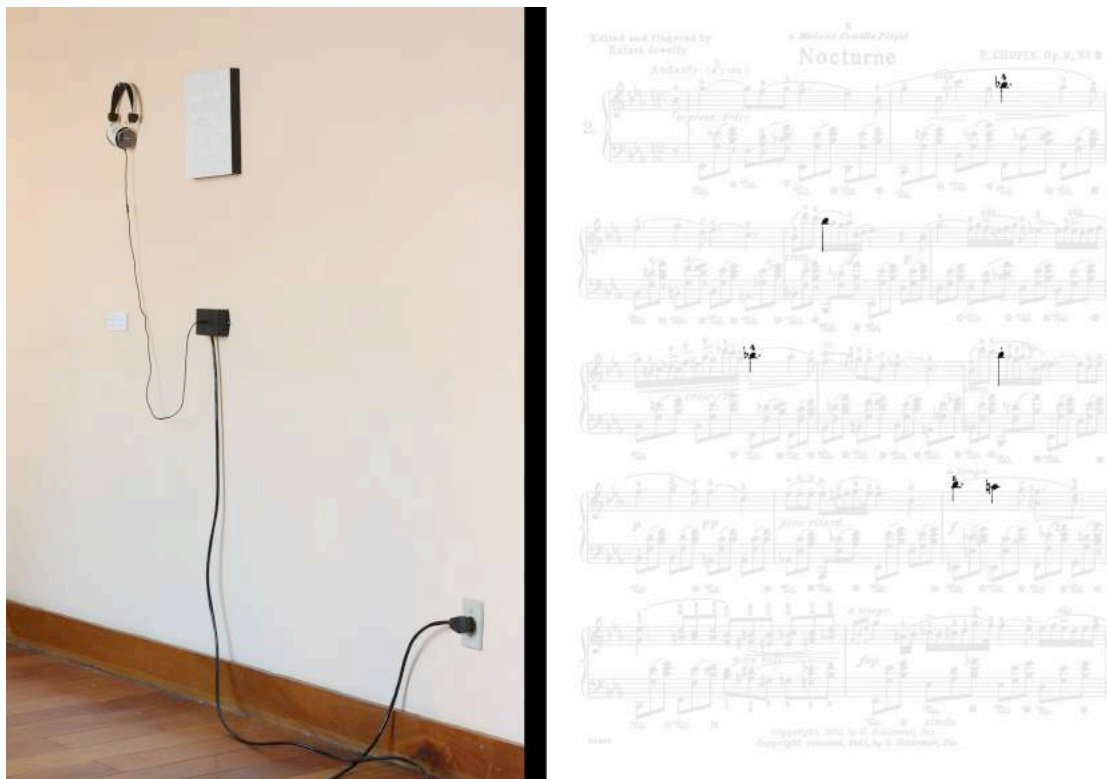


Figura 1- Peter Gossweiler: *Nocturne 955 Hz* (2015) - Instalação Sonora  
Fonte: Galeria Mamute (arquivo pessoal)

Assim, tenho tinnitus desde 1º de agosto de 2014; faltam 2 meses pra completar 3 anos. Um período curto comparado ao que me resta de vida - uns 40 anos, pelo menos. Tenho muito ainda a cumprir desse sintoma. Pra quem tem, é fácil explicar o que é: já a experimenta em si esta relação da angústia com o tempo; aos demais, diria que não imaginassem apenas um zumbido no ouvido, mas a um habituar desse zumbido. Apresento, por isso, não o que ele é, mas um como ele é temporalmente: numa condição eterna desse zumbido da ALMA, apoiado no CORPO da angústia pelo anúncio do futuro, no limite da morte.

Para refletir, e assim esclarecer esse movimento num trabalho prático artístico, nos apoiaremos brevemente no estudo de categorias da semiótica (primeridade, secundidade e terceiridade) de Charles Sanders Peirce para elaborar a metáfora de eternidade sobre o pensamento em signos; na imortalidade da alma de Platão e da sua diferenciação com o corpo; na perlaboração psíquica de Sigmund Freud para compreender a potencial patologia envolvida e, por fim, no conceito de Sein-zum-Tode (Ser-para-a-morte) de Martin Heidegger.

Inicialmente, para quem não a experimenta, o anúncio da sua condição primeira, de se habituar com o tinnitus, é imediata; desde o interior de seu signo, temos uma ideia incompleta deste objeto. Ou seja, não se sabe completamente o que ele é. Pela sua generalidade e não especificidade, da-se a ideia de que é um enigma. Falta, em suma, um conflito repentino, uma experiência com o emocional desta totalidade qualitativa (mônada), para, na interpretação do que foi experienciado, dar-se a mediação da terceiridade e por fim a criação de um signo. Com isso, damos a condição eterna desse zumbido, que se encontra numa esfera diferente do CORPO que a experimenta, mais próximo a uma condição de ALMA, da imortalidade da alma, como dialoga Platão, de um sujeito do conhecimento, em fim como um desenvolvimento do pensar.

Por isso, me pergunto, interpreto, e postulo como artista (e num atual percurso de mestrando em artes visuais) esse sintoma de tinnitus como duas metáforas desses estímulos temporais: inicialmente, de uma condição eterna desse zumbido e uma angústia pelo anúncio do futuro.

A intenção de comunicar esse tinnitus só envolve uma empatia caso, você leitor, também tenha esse sintoma. Mas, para a compreensão dos demais, sugiro que acreditem nas metáforas a seguir, e façam disto suas próprias e loucas interpretações. Assim, ilustro com episódios do cotidiano: o som de um mosquito incomodando o seu sono, o zumbido que fica no ouvido ao chegar no silêncio da sua casa após escutar um som alto de uma festa, ou quando vemos, num filme de guerra, explodir uma granada perto de um soldado e a sonoplastia reproduzir a consequência disso com um zumbido agudo e constante. Ficou suficiente para uma empatia? Talvez não. Agora, acrescente a este esforço uma constância. Some a um cruel método de punição psicológica chamada tortura chinesa, descrito pelo advogado Hippolytus de Marsillis em fins do século XV em Bolonha - Itália como uma prática de incessantes pingos d'água na cabeça de um imóvel prisioneiro, e que em dias este ficava louco. Aqui está o caso em que a terceiridade projeta uma representação futura, um sintoma que percebe e estabelece relações. O CORPO recebe aqui uma angústia pelo anúncio do futuro.

Assim, me pergunto novamente: seria o caso de comparar esses estímulos da condição eterna desse zumbido e angústia pelo anúncio do futuro a uma psicose: um estado psíquico no qual se verifica uma "perda de contato com a realidade" (FREUD, 1923)?

Respondo as questões acima pelo exercício de uma escuta disciplinada - a da minha escuta como artista. Por esta escuta, pode se potencializar desde uma monotonia quanto uma sincopa de atenção da minha ALMA, do meu pensamento. O tinnitus não é uma

autoridade que impõe o fim do silêncio, como se pode pensar. O som da vida se embaralha com este sintoma, e fabrico disso uma linguagem de signos em que tenho que separar o que é real (do que ouço) do que é alucinação (consequência do que acho que ouço). Controlado isso, controlado o cotidiano. Mas, para mim no caso, esta é uma tentativa de interromper, por uma rede de recursos e realizações, essa ideia de dúvida, de transito, de passagem do que me interessa para a ALMA (do que é bom), com o que me envenena - que poderíamos chamar de psicose.

O conceito de perlaboração psíquica de Freud em seu texto *Recordar, Repetir e Elaborar* (1923) suspende esse conflito interior e evita a compulsão a repetição. O esquecimento e a ação não refletida do que é sempre o meu tinnitus com certeza me levaria a essa compulsão e a esse estado de psicose. Por isso, a solução primeira que dou como artista é de assumir essa angústia pelo anúncio do futuro, e achar um lugar de tolerância para este estado monótono nas minhas operações artísticas. E, para não se tornar uma crença de condicionamentos, busco trazer esse desconforto como um estado de saúde mental saudável. O que leva a crer que a imagem de eterno em tinnitus não é um Ser, um CORPO, mas algo que, para tanto, a evocamos e em seguida a superamos por um projeto em Arte - como numa terapia.

Dentro dessas possibilidades, Heidegger faz uma análise do homem existencial, que se angustia e que morre, e retoma o conceito trabalhado por Hegel de *dasein* (o Ser que está aí). Desta forma, se pergunta pelo Ser e pela sua presença no mundo - a sua verdadeira existência. A morte, colocada como a angústia diante do próprio poder-Ser, é vista como uma experiência autêntica de pleno exercício da existência. A morte se torna um fenômeno da própria existência e não do término dela. Esta, por fim, é a relação do homem com o mundo. Visto assim, os limites se dão como necessários e ajudam nesta percepção de si mesmo. A angústia pelo anúncio do futuro se confronta com esse limite da morte posto por Heidegger: de um Ser autêntico, como medida de temporalidade. Essas projeções no mundo se dão, em fim, como aquilo que nos dirige. Essa percepção talvez ajude nos questionamentos de Santo Agostinho nas possibilidades de medir o tempo estando dentro dele. Não somente porque se lhe escapa um presente absoluto, mas, em fim, é nas projeções de como percebemos o Ser no mundo e - no meu caso - na produção de signos num trabalho prático artístico, que esta lógica funciona.

A angústia pelo anúncio do futuro encontra esse limiar, por via do CORPO, pelo anúncio deste pleno exercício da existência. Se tranquiliza, por assim dizer, o Troubleshooter (SCHAFFER, 1991, p. 221) “aquele que habilidoso em resolver, ou antecipar problemas e

dificuldades, faz o processo voltar a ser operacional. Angustiar-se, com esse habituar, torna-se portanto um ato inútil”.

Dou assim o meu testemunho (em que me exponho), como num despertar da auto-consciência (como posição crítica), relatando sobre a temporalidade no meu processo de trabalho em artes.

Friso, para tanto, o escoar das duas tensões:

Na tensão pelo CORPO, que é onde se dá o confronto da projeção dessa angustia pelo anúncio do futuro com o Sein-zum-Tode (Ser-para-a-morte), como uma maneira do Ser em busca de uma perspectiva autêntica. Por isso, o Ser em dasein, que se encontra numa impossibilidade absoluta com a morte é, portanto, uma perspectiva incompleta: não encontra no pensamento essa realização plena e só se efetiva na perspectiva da experiência bruta da secundidade. Como que se diz num corriqueiro - isto um dia acaba; mas só acaba quando acaba. “Assim, também na morte ele irá adquirir pela primeira vez conhecimento completo e uso do que ele cultivou em si mesmo.” (FECHNER, 1905, p. 60).

E na tensão pela ALMA, que é quem absorve essa condição eterna desse zumbido para além do CORPO, já que o lugar da alma é no eterno - onde nada muda. Esta condição me aliena e distancia de algo novo e inusitado. O tempo se torna irreal (num tempo que não corre) e intransitável pelo Ser, se emancipa e se exaure. Por isso talvez, este tinnitus necessite sobreviver num nascimento, numa forma, num corpo, num trabalho prático artístico, numa terceiridade e deva lançar-se para uma identidade com uma lógica particular.

## Referências

JUNIOR, Oswaldo Giacoia. **Heidegger urgente: introdução a um novo pensar**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

FECHNER, Gustav Theodor. **The Little Book of Life After Death**. The Univertisty Press, Cambridgw, U.S.A. : Litle, Brown & Company, 1905.

FREUD, S. (1923) Neurose e psicose. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. (1996). Rio de Janeiro. Imago. vol.19 p.189-193.

## Recordar, Repetir e Elaborar em

<<https://psicanalisedownload.files.wordpress.com/2012/08/recordar2.pdf>> último acesso em 1º de Junho de 2017.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. Editora Nova Cultural, São Paulo, 2004.

SCHAFFER, Murray. Ouvido Pensante. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 1991.

## Artigos

### **A angústia, o Nada e a Morte em Heidegger em**

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732003000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732003000100004)>  
último acesso em 1º de Junho de 2017.

### **Concepção e imortalidade da alma em Platão em**

<[http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2010\\_02\\_02.pdf](http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2010_02_02.pdf)> último acesso em 1º de Junho de 2017.

### **Breve Ensaio sobre o Conceito de “Perlaboração” em Freud e Adorno em**

<[http://www.psicorama.com.br/artigo\\_detalhe.asp?ID=64](http://www.psicorama.com.br/artigo_detalhe.asp?ID=64)> último acesso em 1º de Junho de 2017.

Charles S. Peirce [Sobre o Tempo e o Pensamento 1 MS 215 (Robin 377): Writings 3, 68-71 Março, 1873.

### **A Fenomenologia de Charles Sanders Pierce em**

<<http://revistasapereaude.org/index.php/edicoes/anos-anteriores/ano-2-vol-1-12/ano-2-volume-5-dezembro-2013/send/63-12-2013-ano-2-volume-5/65-a-fenomenologia-de-charles-sanders-peirce>> último acesso em 1º de Junho de 2017.

### **O Ser-para-a-morte em Heidegger em**

<<http://catolicaonline.com.br/revistadacatolica2/artigosn4v2/06-filosofia.pdf>> último acesso em 1º de Junho de 2017.

## SÓ. (OU CARTAS ACRESCIDAS DE VENTO)

Renata Corrêa Job<sup>56</sup>

### RESUMO

Partindo da escrita, e tomando os procedimentos de seu fazer/ver/ouvir como referência e propiciadores de uma sensibilização da/para a palavra como experiência, o presente artigo apresenta investigações visuais e teóricas acerca da ideia de livro “expandido”, a partir do trabalho “só”. A palavra como experiência, como lugar, como possibilidade de presença, reflexões no campo das poéticas visuais, buscando apontar os caminhos constitutivos de uma ideia “expandida” de livro, como veículo de uma escrita, tem servido aos propósitos de se pensar o lugar da palavra e suas relações com as poéticas visuais.

**Palavras-chave:** Só. Experiência. Livro expandido. Poéticas Visuais.

Das pequenas descobertas: a pipa (pentagonal) é muito parecida com o envelope. As duas formas necessitam de uma ponta, que na pipa ficará sempre aberta, e no envelope, talvez, sempre fechada. Como as faturas do cartão que chegam pelo correio mas já acompanhamos pela internet. Ou as cartas que recebemos de longe e queremos guardar o endereço, cortando à tesoura uma lateral do envelope para não danificar. Cartas e pipas são coisas muito antigas... coisas que às vezes esquecemos que ainda podem ser parte da nossa vida. Cartas são palavras aumentadas pelo tempo. Pipas são cartas acrescidas de vento.

Envelope é uma palavra que deriva do verbo francês *envelopper*, que significa dobrar, recobrir, revestir e envolver. Buscamos envolvimento, e também a deriva. Experimentamos a cada vôo formas de envolvimento, de experiência, de presença. Descobrimos como os objetos nos impõem repertórios de movimentos corporais. Como escrever depende de certo modo de segurar a caneta ou lápis, do equilíbrio do computador no colo. E que só moverá o pulso em repetidos movimentos circulares a costureira ou alguém que solta pipas, tentando conter ou organizar um fio.

---

<sup>56</sup> Mestre em Poéticas Visuais – UFPel.



Figura 1 - Só. Experiência no Laranjal, Pelotas, março de 2017.  
Fonte: Arquivo da artista

A pesquisa parte de um fazer, de uma prática da palavra, na palavra, através da palavra escrita, falada, lida, calada, como experiência, experimentos poéticos necessários, pois como coloca Valéry (2011, p.110) “Eu sei apenas o que sei fazer”. A partir da poética é que estabelecemos os critérios e relações históricas passíveis de aprofundar os sentidos da produção. Uma ideia “expandida” de livro, como veículo de uma escrita, tem servido aos propósitos de se pensar o lugar da palavra e suas relações com as poéticas visuais. Nesse sentido, o livro é base, suporte, veículo e, especialmente, um lugar da experiência.

Partindo de uma produção e pesquisa em pintura, desloco o interesse da questão de propor uma materialidade e visualidade frágeis para um pensamento e prática poéticos baseados na experiência e convivência com a escrita e leitura, nas possibilidades narrativas visuais e textuais. Um olhar ainda delicado para gestos cotidianos como a escrita, a anotação, a leitura, deixando de lado a preocupação com uma linguagem visual específica para explorar as palavras, e com elas também as pausas, interrogações e relações que delas nascem.

As palavras (como outras produções artísticas, visuais ou não) possuem especial qualidade de nos fazer, olhando para elas, olharmos também para dentro. Possuem a potência de gerar imagens que só existem a partir de sua indicação. Fazem renascer memórias, criam



relações, potencializam a leitura do mundo. Porém, entre o gesto e a escrita, há um espaço, uma distância, um interstício, uma pausa, um silêncio. Sentidos.

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente "raciocinar" ou "calcular" ou "argumentar", como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. (BONDÍA, 2002, p.21)

Não buscamos a palavra no mesmo sentido da arte conceitual, por exemplo, quando em alguns casos a ideia se sobrepõe ou mesmo prescinde de uma apresentação visual. As diversas formas de apresentação, o “como se diz” são determinantes da possibilidade de propôr a palavra enquanto experiência. O pensamento da forma é que permite propor uma experiência de céu, de jogar palavras ao vento.

Ressalto a importância da vivência de pesquisa no grupo Lugares-livro, que propiciou constituir novas ideias através da teoria e do exercício do livro. Como lugar, como experiência, publicação, pensamento. Aprofundar as leituras e relações dessa vivência é um modo de ampliar o trabalho desenvolvido pelo grupo, ainda que através de uma pesquisa individual.

A leitura, mais do que parte dos processos de trabalho, é um hábito e interesse de vida. Ao voltar minha poética para a escrita, a palavra e suas possibilidades de performance, aproximo a produção artística do cotidiano, produzindo tensões, ficções e sentidos que geram um novo lugar, compartilhado, para a arte e a vida. Pensar essas questões poética, histórica e artisticamente visa contribuir para um entendimento dos lugares possíveis para a palavra na contemporaneidade.

Os eixos motivadores da atual pesquisa nascem de uma preocupação com a palavra já manifesta no pensamento escrito sobre a produção pictórica. A produção recente tem se apresentado, em alguns casos, como livros de artista, num sentido “expandido”, como propõe Panek:

podemos colocar o livro como veículo de expressão, cujos termos de oposição no contexto cultural seriam provavelmente: o livro como suporte de leitura, o livro como espaço de exposição ou mesmo o livro como base, suporte e veículo de uma produção artística (2012, p.137).

Uma ideia expandida (ou talvez, ao contrário, simplificada ao extremo) de livro, como veículo de uma escrita, tem servido aos propósitos de se pensar o lugar da palavra e suas relações com as artes visuais. Nesse sentido, o livro é base, suporte, veículo, como

listado na citação acima, mas, especialmente, um lugar da experiência, conforme o entendimento de Bondía (2002).



Figura 2 - Só. Experiência no Laranjal, Pelotas, março de 2017.  
Fonte:Arquivo da artista.

Cabe ressaltar que uma das especificidades da pesquisa em artes visuais é a produção concomitante do problema e sua análise. Desse modo, não podemos deixar de pensar a pesquisa, como o livro, como um lugar. Um lugar de reflexão, reverberação que, assim como acolhe e procura dar conta de uma produção poética, a impulsiona. Peled aponta para o caráter sensível do uso dos conceitos:

(...) um pesquisador em artes plásticas, a despeito de alguns, utiliza os conceitos. Longe de desdenhá-los, ele os usa e os trabalha. Mas ele os trabalha de maneira diferente. Em troca, é diferentemente trabalhado por eles. Por que razões? Porque ele trabalha também (no) o campo do sensível. Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. (2002, p. 19).

A série de trabalhos inaugurada pela experiência de céu, denominada “só”, busca um olhar para coisas pequenas, simples, banais. Como soltar pipa. Como olhar no dicionário o significado e origem de palavras que já conhecemos e estabelecer relações tão arbitrárias quanto a organização alfabética, produzindo glossários. Produzir pequenas pinturas em têmpera, em que a justaposição de cores compõe uma terceira cor, pela aproximação, assim como a justaposição na gramática compõe uma terceira palavra a partir de duas, colocadas lado a lado. Experiências com as palavras que refazem seus sentidos, sentidos que refazem a produção artística.

Só (adjetivo, advérbio): sozinho, que não está acompanhado; único, isolado; apenas, somente.

Pipa (substantivo feminino): brinquedo de papel ou tecido, de forma oval, triangular ou quadrangular, que se lança ao vento, ficando preso por uma linha; forma de experimentar o céu.



Figura 3 - Só. Experiência no Quadrado, Pelotas, julho de 2017  
Fonte: Arquivo da artista

## Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n.19, pp.20-28.

PANEK, Bernadette. **O livro como lugar - campo expandido do livro de artista**. Pós: Belo Horizonte, v.2 n.3, mai. 2012.

PELED, Yiftah. **Metodologia em Poéticas Visuais**. Porto Arte. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, v.19 n.33, nov. 2012.

VALÉRY, Paul. BARBOSA, João Alexandre (org). **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

## AS IDENTIDADES INSTAGRANIANAS DE AGORA E SUAS INSERÇÕES EM PRODUÇÕES ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Renato Kuhn<sup>57</sup>  
Reinilda Minuzzi<sup>58</sup>

### RESUMO

O presente artigo visa estabelecer uma perspectiva acerca das identidades instagranianas e suas inserções na arte contemporânea. Para isso, expõe-se um panorama acerca das especificidades dessas identidades nesse universo virtual. Ao fim, estabelece-se uma relação com produções artísticas atuais, destacando a performance da artista Amalia Ulman, para ressaltar a importância e influência dessas identidades e mídias na arte contemporânea.

**Palavras-chave:** Identidades Instagranianas. Arte Contemporânea. Redes Sociais.

Deslocando-nos aos primórdios de tudo, Marie-Jose Mondzain descreve o que seria o primeiro autorretrato a partir de três etapas: a primeira, um indivíduo situado num ambiente escuro a partir da luz de uma chama olha para sua mão e estende-a em direção a parede rochosa à sua frente; a segunda, ele a afasta e a estende novamente em direção a rocha; a terceira, utilizando sua boca como uma nova ferramenta ele assopra pigmento sobre essa mão apoiada sobre a parede da caverna. Sua mão está agora representada na parede, separada de sua originalidade, onde anteriormente, salvo por amputação não se separaria a mão do homem (MONDZAIN, 2015).

Milhares de anos depois, deparamo-nos com uma reprodução frenética e incessante de representações do eu. Uma delas, a partir da captura de imagens utilizando câmeras digitais de *smartphones* com o propósito de compartilhamento em redes.

Pensar sobre essas identidades instagranianas e produções relacionadas às redes sociais de agora implica explicar sobre esse universo virtual. Neste artigo abordaremos acerca de alguns assuntos recorrentes a essas redes sociais e as características de alguns perfis.

Sobre o Instagram, podemos dizer que esse aplicativo é usado para capturar e compartilhar momentos. As imagens postadas, muitas vezes, passam por seleções onde, de cinquenta fotografias, apenas uma é selecionada para postar; o ângulo, a melhor luz, a melhor

---

<sup>57</sup> Mestrando em Artes Visuais - UFSM

<sup>58</sup> Doutorado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil(2006)Professor adjunto da Universidade Federal de Santa Maria , Brasil

situação e a captura de momentos atraem olhares de todos os cantos do mundo, utilizando o conhecido sinal # (*hashtag*).

Atualmente (2017), há perfis nessa rede com mais de 100 milhões de seguidores, onde uma conta possui capacidade de estabelecer um contato praticamente instantâneo com esses usuários, com postagens que em menos de 1 hora alcançam mais de 1 milhão de curtidas, além de muito mais em visualizações.

As *selfies* representam um dos principais tipos de imagens postadas nas redes sociais. Kim Kardashian, celebridade norte-americana, já teve o perfil pessoal mais seguido no Instagram sendo que, atualmente, Kim possui cerca de 100 milhões de seguidores. Na conta de Kim há grande número de postagens de *selfies*, onde pode se notar a repetição de ângulos, sem muita variação de expressões faciais, para uma busca do que seria por ela a sua melhor representação.

Kim utiliza muito de técnicas de maquiagem e contorno para obter melhores fotografias, o que segundo publicações como a Revista Cláudia (2015) ocasionou uma busca do público feminino por produtos para maquiagem de contorno. A maquiagem de contorno é utilizada para alterar a imagem do rosto, reduzindo ou ressaltando áreas a partir do clareamento ou escurecimento delas.

Além da utilização dos recursos de maquiagem, outra ferramenta recorrente para edição fotográfica são os aplicativos de retoque e edição móvel, que disponibilizam recursos como afinamento do rosto, contorno, suavização da pele e outras diversidades, podendo ser comparados a um “*photoshop* móvel”.

Considerando esses números expressivos de seguidores e proporções de possíveis visualizações que uma postagem pode ter, Lima (2015) ressalta que a presença dos dispositivos móveis e das mídias na vida cotidiana alcançou grandes proporções e as pessoas se apresentam do modo através do qual querem ser vistas pelas demais.

Exemplo dessa visibilidade pelos demais é a *selfie* que busca exibir o que seria melhor versão de si como, por exemplo, as postagens de autorretrato de Kim Kardashian, que se apoiam na busca de melhores ângulos, uso de maquiagem de contorno, e uma quase total inexpressão. Nisso, podemos notar uma variação de fotos que se repete em mesmas posições, variando o local, plano de fundo, entre outros.

A modelo britânica Stina Sanders (EL PAIS, 2015) resolveu realizar um desafio e postar em seu Instagram imagens que normalmente as pessoas não veem em contas de personalidades. Imagens do cotidiano sem o glamour de fotografias de estúdio, ou



maquiagem, roupas de grife, ou até mesmo o uso dos filtros. Essa mudança custou a Sanders a perda de 3000 seguidores.

Nesse sentido, outro fato que repercutiu na mídia foi o caso da australiana Essena O’Neal, a qual abandonou uma conta com mais de 700 mil seguidores, excluiu primeiramente mais de duas mil fotos, que segundo ela não serviam para outro propósito além da autopromoção. Nestas, a forma com que ela utilizava visava transmitir uma imagem não real de como as coisas eram, pendente também a uma validação por números de curtidas nas fotos (Jornal de Notícias, 2015).

Lima (2015, p. 8) ressalta que “a imagem ideal é uma nuance muito explorada no fenômeno *selfie*”. E as celebridades procuram usar as mídias para ganhar popularidade e ficar mais próximas dos fãs. Essa aproximação pode provocar a inveja, e a busca por aceitação almejada pela imagem que quer imitar. E cita como exemplo os comentários em uma fotografia de Isis Valverde: “quero ser assim” e “ter essa barriga” (LIMA, 2015, p. 8).

Deparamo-nos, assim, com uma massificação da fotografia. Neste sentido, Juan Fontcuberta (2012) aponta que a câmera se tornou um objeto onipresente e um objeto comum carregado por todos no bolso: “Há alguns anos fazer uma foto ainda era um gesto solene reservado a ocasiões privilegiadas; hoje disparar uma câmera é um gesto tão banal quanto coçar a orelha” (FONTCUBERTA, 2012, p. 30).

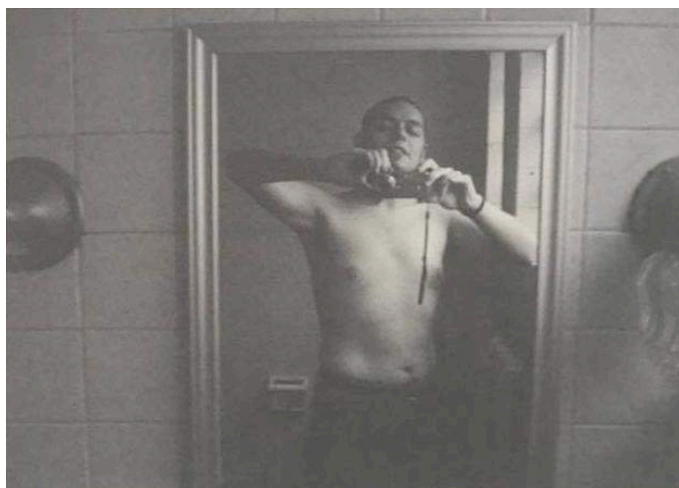


Figura 1 - Anônimo, autorretrato diante do Espelho, 2009  
Fonte - FONTCUBERTA, 2012, p. 32

Nesse contexto da banalização da fotografia em câmeras digitais temos a profusão das imagens pela internet, em *blogs*, redes sociais, com destaque para as fotos em autorretrato em frente ao espelho (que se tornaram, atualmente, cotidianas e onipresentes em redes sociais, com a chegada dos celulares com câmeras digitais).

Com tudo isso, podemos destacar algumas linearidades traçadas desde o surgimento dessas redes sociais de compartilhamento de imagens e, assim, refletir acerca de suas influências estéticas, culturais e sociais e como elas estão inseridas e influenciam nas artes visuais.

Como exemplo, o artista Lev Manovich (2015) que desenvolveu uma série de produções englobando o tema das identidades e dessas fotografias móveis contemporâneas. Podemos destacar a produção *Selfiecity*, de 2014, na qual o artista reuniu mais de três mil *selfies* utilizando um software que foi desenvolvido para agrupar esses retratos de acordo com predefinições físicas e culturais.

Para o artista e pesquisador, as redes são uma forma de estabelecer e executar identidades culturais, seja pelas fotos de estilo de vida, moda e/ou subculturas (MANOVICH, 2016).

Nessa perspectiva, aponta-se o trabalho da artista Amalia Ulman, que desenvolveu uma performance desde 2014 criando uma “identidade”, um estilo de vida ideal para o aplicativo, com muitas fotografias registrando situações ideais de acordo com as estéticas das redes, e o principal, nada disso era verdade (LANGMUIR, 2016).

A performance de Amalia Ulman foi intitulada *Excellences & Perfections*. A primeira postagem da artista foi em 2014, com o título: PART 1. A partir disso, até 2016, a artista passou a exibir somente as imagens de acordo com essa proposta, criando essa situação onde seria impossível detectar os limites do real e o que foi uma construção de uma realidade (LANGMUIR, 2016).

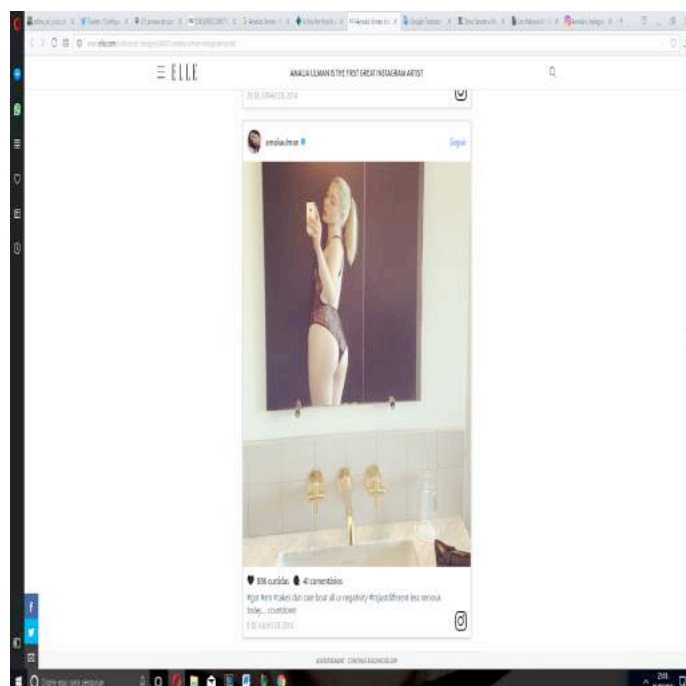


Figura 2 - Fotografia de Amalia Ulman, 2014  
Fonte - <https://www.instagram.com/p/qNDFxGIV6N/>

Ao longo do tempo, na série *Excellences & Perfections* a artista passou por várias fases, desde as postagens de imagens mais fofas de animaizinhos até fotos mais sensuais como as de Kim Kardashian. Em 2016, Ulman iniciou a série *Privilege*, onde se destacam as fotos de gravidez e escritório (LANGMUIR, 2016).

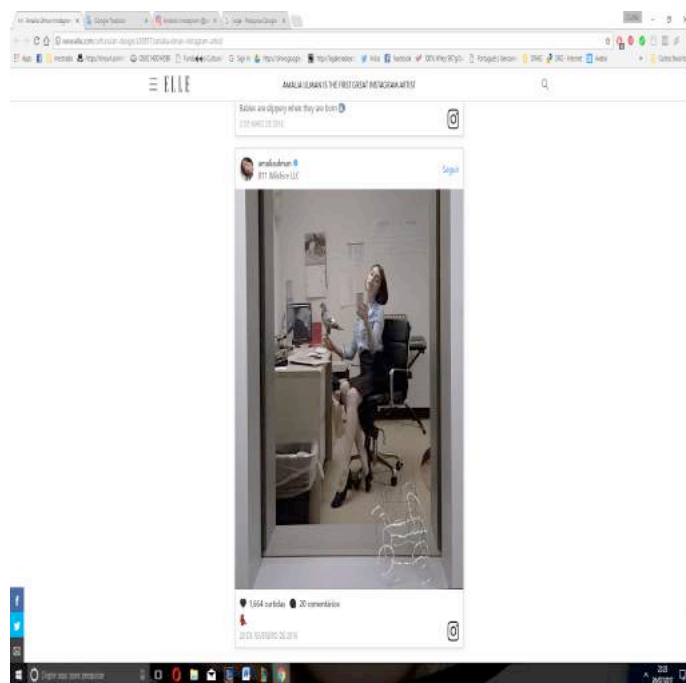


Figura 3 -Fotografia de Amalia Ulman, 2016  
Fonte - [https://www.instagram.com/p/BB\\_75BUFV39/](https://www.instagram.com/p/BB_75BUFV39/)

As obras de Amalia Ulman navegam pelos limites das identidades instagranianas. Em sua performance, a artista atravessou pelos inúmeros tipos de fotografia em voga na rede, questionando, assim as fronteiras do uso desses aplicativos, das identidades e de como a influência das mídias refletem no uso desses aplicativos e na criação de identidades exibidas nessas redes.

Portanto, podemos perceber que o universo das redes é vasto e por ele percorrem inúmeras manifestações fotográficas onde o indivíduo nutre uma necessidade de compartilhar informações e fotografias pessoais. Como já dizia Bauman (2008) as redes surgiram e cresceram em cima de um anseio geral e urgente pelo intercâmbio de informações pessoais. Atualmente, com as câmeras digitais móveis, a *selfie* e a fotografia em geral se tornaram um ato diário banal.

Nesse contexto contemporâneo, social e cultural, deparamo-nos com essa pluralidade que reflete na maneira em que esses indivíduos constroem suas identidades nas redes sociais, ou seja, como se vêem e querem ser vistos pelos demais, seus ‘seguidores’. As identidades instagranianas de agora estão em constante deslocamento de estéticas e visualidades, influenciadas pelas mídias, pela moda, por aplicativos e filtros que são lançados diariamente, e continuam nutrindo esse “cofre” imagético que é o Instagram. Isso tudo vem se fazendo presente também em trabalhos de artistas como Lev Manovich e Amalia Ulman, que possuem produções situadas e referenciadas nesse contexto.

Analisar tais produções é pensar as estéticas dessas identidades digitais do cotidiano e suas inserções no campo artístico, com destaque para as pesquisas em arte e tecnologia que, algumas vezes, buscam desenvolver novos programas e aplicações voltadas ao campo artístico, e em outras, utilizar-se dos recursos, softwares e aplicativos disponíveis para navegar por novos limites.

## Referências

BAUMAN. Z. **Vida para o Consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2008.

REVISTA CLAUDIA. Maquiagem de contorno: truques e produtos para conseguir o efeito. Brasil, 2015. Disponível em: [ttp://mdemulher.abril.com.br/beleza/claudia/maquiagem-de-contorno-truques-e-produtos-para-conseguir-o-efeito](http://mdemulher.abril.com.br/beleza/claudia/maquiagem-de-contorno-truques-e-produtos-para-conseguir-o-efeito)

EL PAIS. Modelo posa sem filtros no Instagram e perde milhares de seguidores. 2015. Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/19/estilo/1447949960\\_796341.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/19/estilo/1447949960_796341.html)> Acesso em: 08 jul. 2017

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. Tradução Maria Alzira Brum. São Paulo : Editora G. Gilli, 2012.

Jornal de Notícias. EssenaO'Neill abandona Instagram. 2015. Disponível em: <[http://www.jn.pt/PaginaInicial/Gente/Interior.aspx?content\\_id=4869439](http://www.jn.pt/PaginaInicial/Gente/Interior.aspx?content_id=4869439)> Acesso em: 15 jul. 2017

JACOB, Helena. Redes sociais, mulheres e corpo: um estudo da linguagem fitness na rede social Instagram. **Revista Comunicare**. Vol. 14. Nº 1. 2014.

LANGMUIR, Molly. *Amalia Ulman is the first great instagram artist*. 2016. **Revista ELLE**. Disponível em: <http://www.elle.com/culture/art-design/a38857/amalia-ulman-instagram-artist/> Acesso em: 10 jul. 2017

LIMA, Cláudia C. O *selfie* como expressão de Moda e Narcisismo contemporâneos. Anais Moda Documenta: Museu, Memória e Design – 2015. **Anais**. São Paulo, 2015.

MANOVICH, Lev. *Notes on Instagrammism and mechanisms of contemporary cultural identity (and also photography, design, Kinfolk, kpop, hashtags, mise-en-scène, and состояние)*. 2016. Disponível em: <<http://manovich.net/content/04-projects/092-notes-on-instagrammism-and-mechanisms-of-contemporary-cultural-identity/notes-on-instagrammism.pdf>> Acesso em: 12 jul. 2017

\_\_\_\_\_. *Selfiecity*. 2015. <Disponível em: <http://manovich.net/index.php/exhibitions/selfiecity>> Acesso em: 20 jul 2017.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel. (Org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

## A (IN)EXPERIÊNCIA DA MORTE NO ESTÁGIO DO SONO

Sérgio Augusto Medeiros<sup>59</sup>

### RESUMO

Dentro de um copo d'água na beira da cama apresento possíveis versões de paralisia propondo (in)experiências do sono com a morte. Deitado sobre diferentes recintos, crio relações (im)possíveis entre os estágios do sonho como linguagem e da morte como enigma. Permeando sobre essa ficção, componho na própria escrita outra narrativa num fluxo de oscilação entre três trabalhos: *o canto mudo* (2016), *rota paralisada paralisada* (2016) e *berço* (2017).

**Palavras-chave:** Ficção. Sonho. Morte. Corpo.

### Paralisia 1

Antes de começar a escrever, quero dizer que meu corpo cansa dos dias, não só meu corpo, todos os corpos cansam nos dias, nas horas, no tempo. Dentro desse cansaço pode existir um sono por vir, um estado de espera, de silêncio ou ruídos sem som, barulho sem barulho que pode surgir de dentro, mas também de fora. É dentro da concha do útero da mãe que ouvi o silêncio que hoje incansavelmente busco ouvir. Neste aquário materno que todo peixe dorme, mesmo de olhos abertos, mergulho o corpo na instancia do presente em suspensão, do silêncio pós canto que foi feito para dormir. São as sereias que cantam, como o episódio de Homero em que Ulisses ouve seres sobrenaturais dos mares. Para Blanchot, a transposição do pensamento do escritor para a imagem/escrita repete o efeito do personagem Homérico, que foi movido por uma força que não se compreende, uma potencia na própria literatura. Essa possível transição recebe a denominação de fala errante. Segundo o autor, a razão e a fala entrariam em confronto, pressupondo um abismo na passagem desses dois estágios.

Já um dos estágios antes do sono profundo, aquilo que ainda esta por vir, como a água da torneira que esta presa na azulejaria floral, e que neste azulejo pode haver um ao contrário, do avesso, como aquele que Derrida viu. A água parada parece como uma espera ou como uma paralisia da liquidez, podendo ser uma possível encenação de morte. Neste mar, Ulisses parece estar sonhando, ouve o canto que não cessa, porém impossível de ser alcançado. Neste sentido, comparo essa impossibilidade de chegar até a origem do canto da sereia com a

---

<sup>59</sup> Mestrando em Artes Plásticas, Visuais e Interartes pela EBA/UFGM.

mesma incapacidade de capturar ou paralisar o próprio sonho. Muitos acreditavam que as causas estimuladoras dos sonhos durante o sono eram inspiradas pelos deuses, não precisavam ir à busca de seu estímulo ou origem, pois os sonhos emanavam sobre as vontades demoníacas, contendo objetivo desses poderes. Sobre esse estímulo do sonho, envolvia por sua vez a questão de a explicação de suas causas ao enquadrar no domínio da psicologia. Nesta concepção Freudiana, os sonhos são tidos como fenômenos psíquicos, devido ao fato de serem produções e comunicações da pessoa que sonha. Portanto, através do relato feito pelo sonhador, é possível que o sonho seja interpretado psicanaliticamente. Porém, esse espaço entre o sonho e sonhador narrando seu sonho abre-se um deserto de incertezas que a própria narrativa conduz contornando uma possível mentira brilhante, ou até mesmo uma verdade fictícia.

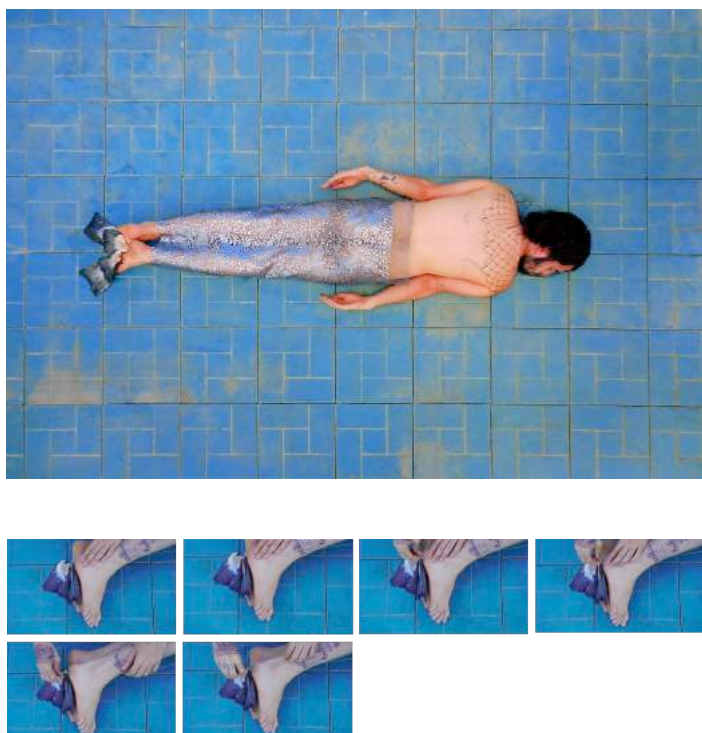


Figura 1 - Sergio Augusto, *Canto Mudo* – foto-performance, 2016

Antes, Freud afirma também que o sonhador sempre sabe o significado de seu sonho, entretanto, provem de impedimentos de reconhecer aquilo que pode bifurcar aquilo que realmente quer dizer ou acha que está dizendo. Conforme os estudos a cerca da interpretação de Freud, Garcia-Roza diz: “A função da interpretação é exatamente a de produzir a inteligibilidade desse sentido oculto.” (2004, p. 63). Ainda no bojo Freudiano, penso sobre a produção desse sonho, dito como oculto, e me pergunto: Quando conto meu sonho, estou



sendo fiel a experiência? Esse estado de dormência corpórea pode ser considerado um ensaio para a morte, ou a morte seria uma experiência da inexperiência?

Antes de tentar responder meus conflitos, me percebo tentando entrar no texto mais de uma vez, isso me faz lembrar novamente de Blanchot (1987), que aponta que a exclusão do autor se dá devido ao surgimento do próprio leitor, seria uma manifestação de outra instância em outro estágio. De acordo com esse pensamento, existe um espaço entre o escritor da própria obra porque ele é o autor de um livro, “mas o livro ainda não é a obra”. Assim, o autor parece tornar mais nítida a sua noção da obra como algo inatingível. Isso me faz refletir não só sobre o livro por vir, mas sim a imagem por vir, pois o artista sempre esta em busca de algo, é na tentativa de capturar a obra que a própria imagem escapa, dissolve, desaparece e foge. É nesse movimento rumo ao inalcançável que Blanchot (1987) aponta: “O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo”. Com isso, o autor parece exaltar a obra acima do próprio escritor, contornando o livro como objeto limitado e cotidiano.

## **Paralisia 2: Um Sonho**

Brigávamos muito, você dizia que não aceitava o corpo, eu dizia que sim, eu faria. Eu fiquei bravo, deve ter mexido comigo. Era noite, você usava camiseta cor de cosa, meio salmão, aquela lisa que você quase não usa. Parecia que era no mesmo lugar que estávamos horas antes, com muitas pessoas pedindo e você dizia que íamos nos matar. Pedíamos algo pra beber, então tinha morte, pessoas e acidentes. Tinha também cantos de calçada, de rua que vejo na cidade olhando para baixo, percebi o rato na madrugada saindo para comer como marionetes, igual a escultura do Aleijadinho lembra?! Almoçamos juntos, eu não te esperei, mas lembrei de você quando vi a cor vermelha da sua roupa, era o mesmo ou outro do sonho. Acordei.

## **Paralisia 3**

Blanchot mostra em seus ensaios que escrever é fazer imagem, porém não significa representá-la, mas sim apontar uma possível ausência frente à impossibilidade de ser sempre e de alcançar ela mesma. “Eu minto, eu falo”, já dizia Foucault em seu Pensamento do Exterior,

portanto, escrever é denunciar o vazio que se esconde por detrás de cada fala: “[...] Ora, esse discurso falta; o “eu falo” só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não preexiste á nudez anunciada no momento em que digo “eu falo”, e desaparece no próprio instante que me calo.” (FOUCAULT, 2011, p. 220). Essa ideia foi delineada por Blanchot, que por sua vez questiona a figura do escritor como morto. Ele desaparece pela própria ausência do condutor, se perde no abismo inalcançável da própria linguagem, que pode ser mera ficção. Para esse autor a ausência do tempo enquanto o presente é suspenso, passado e futuro se revelam e recontornam juntos no por vir. Neste sentido, a impossibilidade de ser ela mesma, a linguagem é presa ou solta na instabilidade no tempo e sua falta de significação de seu próprio fim, no qual a chegada não se concretiza.

Tentar captar o sonho implica o susto de acordar e de estar vivo. Se aquele que sonha conta porque vivenciou a experiência do sonho, podemos pensar que aquele que sonhou sentiu o interminável. Assim, seria impossível narrar verdadeiramente um sonho, pois o espaço entre o pensar e a fala, do sonho para a linguagem propõe ser uma experiência da in experiência. Blanchot em o instante de minha morte, está ligada à aniquilação do autor, que é a exigência profunda da obra, não é um distanciamento de si mesmo para penetrar a ficção. Trata-se não só de um suposto distanciamento de si para a ficção, mas sim, da supressão da existência do autor no mundo, propondo um devir suicida junto a busca do inacessível, lugar que nunca saberemos como é.

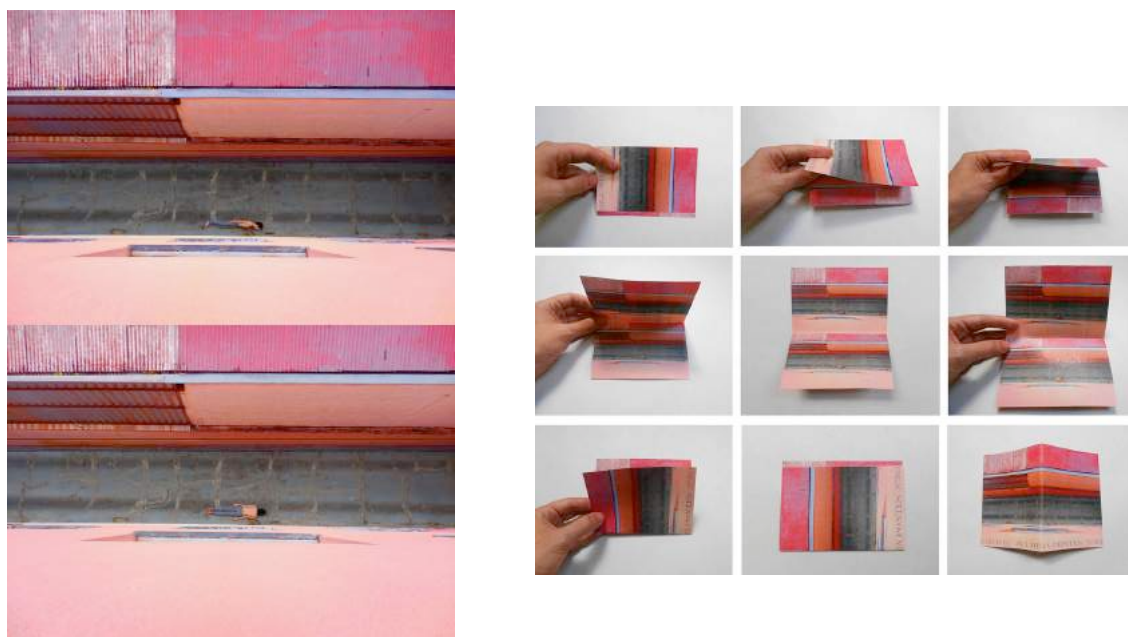


Figura 2 - Sergio Augusto, *Rota paralizada* (Ed. Zulmira Pontes) – Foto-performance e Impressão offset sobre papel pólen 14cmx19cm, tiragem de 10, 2016

A busca de ouvir o canto da sereia inaudível, pois pode ser ouvido por esta surdez que é a própria loucura, o deserto, o neutro, transparente, como um lugar da morte, um campo do fora, uma exterioridade de dentro, como o olhar de Orfeu:

[...] na realidade, Orfeu nunca deixou de estar voltado para Eurídice: ele viu a invisível, tocou-lhe intata, em sua ausência de sombra, nessa presença velada que não dissimula sua ausência, que era a presença de sua ausência infinita. [...] ele mesmo, nesse olhar, está ausente, não está menos morto do que ela, não a morte desta tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência sem fim. (BLANCHOT, 2011, p. 188).

Neste mesmo abismo, Foucault aponta para a abertura da linguagem, do qual o sujeito esta excluído, seria uma incompatibilidade sem remédios entre a aparição do ser em sua própria linguagem aliado a consciência de si em sua identidade, no qual pode-se anunciar no simples gesto de escrever como tentativa de formar a linguagem. O autor mostra que na psicanálise, a busca do Logos que constitui uma espécie de lugar de nascimento, fonte da própria razão ocidental. Acontece ainda outro movimento de disjunção inclusa, difusa na vida e morte, no qual ambas pertencem-se. Já para Blanchot, admitir uma sem a outra é excluir todo o infinito.

Ao transpor esse campo de fora para a psicanálise dos sonhos, Ogden (1996) refere-se a experiência de estar simultaneamente dentro e fora da intersubjetividade do ouvinte (leitor) e falante (escritor) como “terceiro analítico”. Esse terceiro analítico, pode ser entendido como espaço feito de interpenetração produzida pelas subjetividades de quem ouve e quem esta dizendo. Para o autor, a experiência analítica acontece na área terceira, ocorrendo um inverso do passado e do presente, que pode envolver um passado que está sendo recriado. De acordo com esse pensamento, torna-se possível conceber a ideia de sonhar analítico como uma produção advinda da construção de um espaço transferencial que possui a potencia de uma terceira subjetividade que só existe durante o contar do sonho. Já o conceito de espaço de potência (WINNICOTT, 1967) propõe subsídios para o entendimento do funcionamento dessa terceira subjetividade, seria um espaço concebido pelo tremor da linguagem, nem dentro nem fora, isto é, um campo de interseção feito pela sobreposição entre o que é vivenciado e pelo que é dito no presente que esta em suspensão.

Por outro lado, Blanchot expõe seu “espaço literário” como decisão que me faz ser fora do meu próprio ser, que se auto recusa fugindo do “Eu sou” que tenta afirmar-se o tempo todo. Segundo o autor, esse estágio se configura por uma solidão (ao nível do mundo), apresenta momentos de subjetividade que possibilita a bifurcação da dialética pela qual se

realiza. Assim, o homem obtém consciência de si mesmo como ser separado, ausente de si, recendo a essência de não ser. Neste sentido, Blanchot remonta sua escrita sobre a profundidade da dissimulação frente a toda a falta, ao espaço que se tem de enfrentar. Quando essa dissimulação surge, na própria vida corrente, é convertida em aparência e faz desaparecer tudo, faz com que tudo desapareça, “[...] quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto que dissimulado[...]” (BLANCHOT, P.255).

É na transparência, no desaparecimento que o sonho termina sem ponto final como a própria linguagem. Desaparece como a morte, como a imagem cadavérica de si mesmo. “Permanecer não é acessível àquele que morre”, menciona Blanchot, é o que esta aí, é a morte suspensa em relação com o lugar. É nesse lugar que meu corpo propõe encenar o sono ou ensaiar a própria morte.

O lugar onde se morre não é um lugar qualquer. Não se transborda de bom grado esse despojo de um local para o outro: o morto monopoliza seu lugar ciosamente e une-se até ao fundo, de tal maneira que a indiferença desse lugar, o fato de ser, no entanto, um lugar qualquer, torna-se profundidade de sua presença como morte, torna-se suporte da indiferença, a intimidade escancarada de uma parte nenhuma sem diferença [...] (BLANCHOT, 1987, p.258).

Então meu corpo morre, adormece sobre esse lugar, é neste espaço que Didi-Huberman compõe uma escrita sobre a geometria de nossos corpos e de como essa mediação incorpora, “pois portamos o espaço diretamente na carne.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.39). Segundo o autor, esse espaço não se configura em única categoria ideal do entendimento, mas sim, é elemento despercebido no nosso mundo a luz das experiências sensoriais ou fantasmáticas. Corpos que não existem apenas como suporte de nossa existência, mas geometrizam entre os espaços que nos modela, determinando relações com o outro, frente às experiências, memórias e sentidos.

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente [...]. É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38).

Segundo Didi-Huberman (2011) a semelhança reunida, reconhecida, reclusa, a semelhança evidente por si mesma nunca é senão uma salvação de aparência. Essa aparência pode ser exemplificada pela imagem de si, apresentando um corpo que se assemelha inquieta. [...] quando ela aparece por aparição, por inevidência, por inquietude, por abertura e por



estranhamento: quando, por exemplo, “a noite revela-se feita de órgãos e preenchida de uma espera física.” (DIDI-HUBERMAN, p.38).



Figura 3 - Sergio Augusto, *Berço* – Foto-performance, Belo Horizonte, 2017

Nesta mesma noite de espera, retiro-me da escrita por agora, preciso dormir, meu corpo pede para ensaiar e paralisa neste tempo noturno. Pelo poder da técnica, o canto das sereias continuara como sonho contado, sem perigo com as potencias irreais. “Elas o traíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da Odisséia, que foi seu tumulto [...]”. É neste estado de possível morte que a narrativa do sonho não é mais imediata, mas sim transformada em episódio, como a de um episodio da própria morte, que nunca será possível ser contada, muito menos (des)vivenciada. Dentro ou fora desse cadáver, existe um tempo/espaco que se insere e instaura no instante mesmo na (in)experiência. São nesses lugares do corpo que uso as palavras de Foucault e finalizo toda essa ficção. “Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo.” (FOUCAULT, 2013, p.14).

Durmo.

## Referências

BLANCHOT, M. **O espaço literário**, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2011.

BLANCHOT, M. **O Livro por vir**, Editora Martins Fontes, São Paulo, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010

FOUCAULT, M, **O nascimento da clínica**, Forense universitária, Rio de Janeiro, 2011  
.\_\_\_\_\_. Dits et écrits, vol. I, Gallimard, Paris, 2001A. \_\_\_\_\_. Dits et écrits, vol. II, Gallimard, Paris, 2001B.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

OGDEN, T. **Os sujeitos da psicanálise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.

WINNICOTT, D. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

## A MANUALIDADE DA GRAVURA: UM PROCESSO DE SUBVERSÃO EM TEMPOS DE EXPANSÃO DIGITAL

Stéfani Trindade Agostini<sup>60</sup>

### RESUMO

Neste artigo apresento reflexões sobre o processo de constituição de um trabalho poético que está centrado nos diversos procedimentos e na manufatura da arte gráfica tradicional. Apresento breves concepções provenientes da produção artística nesse meio, e discorro sobre as percepções em mim desencadeadas pelo trabalho prático assim como as novas relações estabelecidas em um processo artístico que permeia o universo desta técnica milenar. Ressalto as inter-relações entre o desenvolvimento técnico, a impressão, a manufatura do suporte papel e os possíveis desdobramentos em uma pesquisa que se insere no campo da gravura como prática contemporânea.

**Palavras-chave:** Gravura. Papel artesanal. Impressão. Arte Contemporânea.

### O ato de gravar

A forma na obra de arte, não acontece de modo acidental, esta é o domínio do homem sobre a matéria, e ao se deparar com a matéria, a mão a metamorfoseia e isto se principia delineando, ao delinear o artista aproxima duas matérias, desperta o papel com o grafite, macula a superfície. A forma abarca nossas sensorialidades. Onde existe forma pode haver empatia. Entretanto, a forma não é tudo, não reagimos a ela de modo isolado; ela está atrelada a outros aspectos formais, surge a partir de um contorno, de uma delimitação, como diz Herbert Read (1978, p. 38):

Contudo, a arte no sentido restrito começa, por definição, pela passagem do vago ao contorno. E, de fato, verificamos que, historicamente, a primeira espécie de arte, a arte do habitante das cavernas, começa pelo contorno. A arte principia pelo desejo de delinear...

Mas linha não expressa só um contorno, pode exprimir nela muitas características como movimento, massa e ritmo por exemplo. Esta permanece na passagem do desenho para a gravura, é um processo que a compõe. Não se contempla a gravura; ela se reage, não é somente o olho que segue os traços da imagem, pois à imagem visual é associada uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Desse modo toda mão é consciência de ação.

---

<sup>60</sup> Graduanda em Artes Visuais – Bacharelado em Desenho e Plástica pela UFSM.



Sob a mão do gravador a matéria passa a existir. Seja ela pedra, madeira, cobre, latão, alumínio, plástico, zinco. A matéria é o primeiro adversário da mão, cabe ao artista manipulá-la. O verdadeiro gravador antes de qualquer coisa é um trabalhador.

Na prática, a adesão a qualquer técnica depende da sensibilidade à ferramenta, ao suporte, às magias da transformação da matéria, e responde à percepção das potencialidades estéticas. Porém a gravura, diferente de outros meios artísticos possui um “gestuário” próprio, uma manualidade intrínseca, desde a incisão sobre a matriz, até a transferência da mesma para outro suporte -o que a torna um método indireto de criação- no qual os resultados são obtidos não de maneira instantânea como a pintura. Na gravura o artista cria algo sem saber imediatamente no que resultará sua *práxis*, ao submergir a matriz no ácido a ação do artista dá lugar para que o inesperado também aconteça, por mais que se exerça algum tipo de controle sobre ele, na transposição da gravura para outro suporte ela se modifica, se duplica e se inverte.

Para compreender-se os meios gráficos e a gravura propriamente dita é necessário ir-se mais a fundo, pois atrelada a uma maneira particular de se fazer gravura está todo o gestuário que a compõe, estão os diferentes procedimentos através dos quais ela se faz possível. Começando por uma ideia inicial, o projeto, passando pela manipulação da matriz (matéria), o uso dos cheios e vazios, os vestígios de cada elemento e processo pelo qual está matéria foi submetida, em todas as etapas existe a possibilidade de criar de maneira convencional ou de subverter a maneira tradicional de fazer gravura. Como discorre Parayeson (1993, p.55):

Na maioria dos casos, as matérias chegam ao artista marcadas por uma longa tradição de manipulação artística e, por isso mesmo, tão exigentes, a ponto de parecerem impor-se por si mesmas às intenções formativas e arrastá-las na própria direção.

As técnicas tradicionais de gravura podem ser divididas em gravuras de relevo (xilogravura e linóleo), gravuras de entalhe (gravura em metal), gravuras planas (litogravura) e gravuras por permeação (serigrafia). Guardando as devidas especificidades, o processo nessas técnicas se faz em três etapas: a construção da imagem, a gravação e a impressão. Cada técnica exige um processo diferente, como por exemplo, há gravuras que precisam da ajuda de uma equipe para se atingir um determinado resultado, como a litogravura. Há também gravuras que só acontecem porque o artista fez todo processo de maneira solitária, experimentando alterações em diferentes momentos do processo da gravura. A década de 1960, foi especialmente importante neste sentido, especialmente dada a atuação de diversos

artistas que subverteram os meios clássicos para incluir outras abordagens através dos procedimentos gráficos, como Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney, Jasper Johns, entre outros.

Por compreender a gravura como um campo aberto as possibilidades, passei inicialmente a considerar as qualidades estéticas da matriz e de sua viabilidade de diálogo com a imagem impressa, revelando o processo da mesma, a relação entre a imagem inscrita na superfície destinada a receber a tinta de impressão e a imagem final revelada pela transferência da tinta para o papel. Assim, pude realizar experimentações utilizando suportes diversos, como o acetato e a possibilidade de projeção do que é gravado em ponta seca através da luz, a gravação e impressão do processo em si, tirando provas a cada nova incisão realizada sobre a matriz.

As gravuras sobre policarbonato, polímero plástico, foram realizadas buscando observar as relações decorrentes entre a mão, a ferramenta e a matriz, ressaltando os momentos de aproximação e afastamento dos resultados obtidos na gravura em côncavo tradicional. Tal material não foi escolhido de forma arbitrária, pelo contrário, este foi elegido por ser comum em nosso cotidiano e por propiciar facilidade na produção de gravuras sem o uso de uma prensa, além da possibilidade de utilizar a própria matriz como obra através da projeção da gravação existente por intermédio da luz sob a transparência, característica que evoca este caráter múltiplo da gravura, onde a matéria orienta a ação criativa, mas ao mesmo tempo é transformada por essa ação. Dessa forma, ela não é destituída de seu caráter, mas reafirma sua essência, tornando-se matéria configurada.



Figura 1 - *Maja dormindo* – ponta seca em matriz de acetato sobre fundo preto. 5x5cm – 2017  
Fonte: Foto, acervo pessoal

Como afirma a artista argentina Matilde Marin (1996, p.10):

Eu sempre acreditei que a gravura era um tipo de dispositivo com outras possibilidades. Nunca entendi a gravura encerrada na técnica. No entanto, é necessário conhecê-la. [...] Faz da gravura um campo de texturas, de grafismos, de escrituras, a desconstrói ou a converte em objeto tridimensional [...]

Desta forma, a gravura passa a ser um pensamento vivo, um pensamento visual, uma ideia que se modifica a cada novo processo a que for submetida. Característica a qual procuro evidenciar em minha pesquisa com procedimentos técnicos, à medida que, registrando cada mudança realizada sobre a matéria, revelo esta gradual transformação da imagem através de provas de estado que possibilitam uma análise profunda dos caminhos que a gravura oferece durante seu processo, conforme figura 2 abaixo:



Figura 2 - *Processo Bile Negra (detalhe)* – água-tinta, água-forte, açúcar. 25x80cm – 2017

Fonte: Foto, acervo pessoal

O modelo retratado não é só uma estrutura ou uma composição, mas uma abertura, a fissura pela qual meu olhar atravessa. Meus gestos traçam linhas e planos, desenham a geografia de um corpo que, por se desenhar desses gestos, torna-se único, e ganha sentido à medida que meus gestos, indo na sua direção, o apreendem, lhe dão e lhe descobrem a forma.

Simultaneamente a gravura é observada e descrita aqui por seu aspecto processual de construção, investigação e experimentação. Contudo, a unicidade desta pesquisa inicial está no modo como essas experimentações se dão, nas opções e na articulação de pensamentos que levaram às escolhas.

Sendo assim, as experiências desenvolvidas acabaram por possuir um aspecto de preparação interior na medida em que me permitiram refletir sobre o que surgia e optar por diversos caminhos. Estas gravuras são parte do processo de elaboração da matéria fértil. Matéria esta que permitiu extrair algo a mais, fugindo aos cânones tradicionais da gravura.

O que reitera o fato da linguagem gráfica contemporânea situar-se em um campo gráfico ampliado, onde há inter-relação ou não entre os meios convencionais e as novas tecnologias. De maneira geral, faz-se necessário compreender as operações que envolvem esta

ação gráfica para que as estruturas mentais e materiais entrem em sintonia em todas as suas ligações, assim como, o uso de novos meios de impressão que ainda muito tem para conquistar as suas diferentes possibilidades poéticas.

### **O ato de imprimir e suas correlações**

Naturalmente, atrelada a gravação, está o ato de imprimir, sabe-se que este ato está imbuído de inúmeros fatores, onde a matriz tradicionalmente era gravada com a única função de ser impressa diversas vezes em detrimento da exploração de seu potencial artístico. Ao questionarmos e nos aprofundarmos em seus códigos, e procedimentos, trabalhamos com probabilidades, pois habilidade técnica não é garantia de resultado satisfatório. Percebemos que as técnicas de impressão são primitivas, investidas pelo tempo e pela memória, nas quais nem sempre o avanço tecnológico está presente, já que ainda hoje, recorremos a estes procedimentos.

A gravura é primitiva, rupestre, pré-histórica, pré-humana. Na transposição de uma imagem sobre outro corpo como o papel, acontece ali um momento singular, o trabalho é revelado, por mais que se realizem provas de estado, a impressão final é uma síntese de tudo o que aconteceu com aquela matriz, a metamorfose da matéria, a impressão da memória real desta matriz e da memória imaginada pelo artista aparece nesse contato dialético entre cheios e vazios, entre presença e ausência, entre tocado e intocado.

Contudo, o papel sobre o qual a imagem é impressa é outra possibilidade de subversão da técnica, ao o observarmos como um material propriamente artístico.

Pelo fato da gravura ser uma técnica onde a mão do artista está presente em todo o processo, quis voltar-me à pesquisa do suporte, as confeccionar manualmente o papel a ser utilizado, mais especificamente o papel de algodão, e artisticamente explorar os desdobramentos possíveis, multiplicando assim as probabilidades que todo este processo oferece, adicionando, como citado anteriormente, materiais efêmeros como pétalas, fios, folhas, fibras, entre outros.

Por compreender a produção de papel artesanal como processo de criação e construção cultural, busquei unir materiais e técnicas milenares, evidenciando a manualidade que está presente em todo o processo da gravura. Visto que a contemporaneidade nos perpassa por um turbilhão de imagens, onde se cria e se vive cada vez mais em um mundo digital e *high tech*, acredito no potencial artístico dos meios tradicionais *low tech*, onde ainda se faz necessário o

olhar e a manualidade do artista, desde a fabricação de seu próprio suporte até a impressão da arte final.

Destarte diferentes matérias incitam novos modos de ação, ligados à natureza da matéria que carrega leis que lhe são próprias. Assim passei a explorar cada um dos elementos que constituem a gravura, da matriz passei ao papel, que passa a ser o suporte definitivo da gravura tradicional. Busquei através deste um diálogo com a gravura, explorando a materialidade deste, não só como uma base, mas como parte integrante e viva da obra, fazendo uso de papéis alternativos, com pétalas, sementes e fios, características que põe em voga a discussão da materialidade da gravura e da obra.

Nesse mesmo período de experimentação, comecei a realizar impressões e experimentações com *chine-collé* utilizando papel por mim mesma manufaturado.



Figura 3 - *Maja dormindo* – xilogravura e *chine collé* sobre papel artesanal. 12x12cm – 2017  
Fonte: Foto, acervo pessoal

Estas experiências com o papel manufaturado propiciaram novas reflexões associadas ao processo poético de construção da obra. Por um lado, ao considerar que tais suportes são elaborados com materiais orgânicos me preocupava o aspecto de preservação e durabilidade das obras, pois é sabido que sua baixa qualidade pode sujeitar o papel à infestação de fungos e pragas; por outro lado passei a elaborar formulações nas quais estes suportes também podem ser vistos como potencial artístico, por tornar a gravura matéria viva, sujeita a modificações e reações causadas pelo ambiente. Dessa forma, a gravura múltipla passa novamente a ser única, visto que cada papel manufaturado é único e nunca existirá outro igual. Neste sentido, as variáveis multiplicam-se ao infinito, as características do papel, a regulagem da prensa, a viscosidade da tinta, tudo interfere para o equilíbrio responsável para a criação de uma

gravura específica. “A melhor impressão de uma gravura também é descoberta: cada uma pede relações diferentes entre tinta, prensa e papel.” (BUTI, 2002, p. 14).

Posto isto busquei a associação e colagem de materiais sobre as gravuras. Revelando, simultaneamente, os aspectos dos relevos obtidos pela impressão de matrizes gravadas por meios tradicionais, bem como, a qualidade matériaca dos papéis manufaturados e dos materiais naturais e efêmeros colados diretamente sobre as imagens impressas ou integrados ao papel.

### **Considerações Finais**

A gravura como a conhecemos hoje nos mostra um imenso campo de trabalho, onde as possibilidades expressivas variam ao infinito, é certo que cada reação desencadeia uma mudança na matéria, cada processo tem potencial de transformação do trabalho final.

Ao traçarmos o paralelo entre a história do papel, da escrita, da imprensa e conseqüentemente da gravura pode-se assimilar com a devida compreensão os desdobramentos desse meio ao longo da história, até chegarmos ao seu status hoje, o da gravura como prática contemporânea, onde ela não existe sozinha, mas em um intercâmbio entre várias disciplinas. Por ora a presente pesquisa sinaliza o processo reflexivo e gradual no qual estou imersa o que naturalmente está impregnado em tais produções gráficas.

Esse trabalho tem se desenvolvido a partir de um modo sensível de observar a realidade a qual pertencço, conduzida pela minha percepção, forma pela qual exploro o mundo. Gravo sobre o que vejo, vivo, sinto e recordo, sempre de maneira figurativa. Através da observação sensível procuro expressar tudo o que está envolvido em ocupar um corpo. O registro é feito buscando uma verdade muito específica sobre como é tomar posse deste determinado corpo nesta situação particular. Assim, considerando a irreduzível materialidade destas gravuras, não somente a do suporte em que são impressas, mas, também, a materialidade dos corpos que carregam, a pele, a carne, a folha, a luz refletida em forma de papel, metal, talvez não haja uma maneira mais correta de situá-las senão colocando-as no meio do caminho entre imagem e objeto. Um objeto que, desejo, adquira mais potência a cada vez que é olhado.

### **Referências**

ANAYA, Jorge López. Matilde Marín. **Incisões e Fragmentos**, Chile: Fyrma, 1996.



ASUNCIÓN, Josep. **El Papel** – Técnicas y Métodos Tradicionales de Elaboración. Parramón Editorial: Espanha, Enero 2009.

BLAUTH, L. **Marcas, passagens e condensações**: investigações de um processo em gravura contemporânea. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

BUTTI, Marco; LETICIA, Ana Org. **Gravura em metal**. São Paulo: USP, 2002

GIBBONS, Joan. **Contemporary Art and memory**: Images of Recollection and remembrance, London, New York, I.B. Tauris& Co Ltd, 2007.

MARCO BUTI. São Paulo: Edusp/SP, 1995. (Artistas da USP, 1).

PAREYSON, L. **Estética** – Teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

READ, Sir Herbert Edward. **O sentido da arte**: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura e das bases dos julgamentos estéticos. São Paulo: Ibrasa, 1978.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**. Porto Alegre: Editora AGE Ltda, 2010.





## **XII CICLO DE INVESTIGAÇÕES EM ARTES VISUAIS**

**Artigos**

**Linha de Teoria da Arte**

## ***PUDICIZIA: DANÇA MACABRA ENTRE A MEMÓRIA E A VERTIGEM DO ESTRANHO***<sup>61</sup>

Abelardo Onsi Rocha Júnior<sup>62</sup>

### **RESUMO**

O presente artigo propõe-se configurar como ensaio sobre uma leitura da escultura denominada *Pudicizia* (Modéstia) de Antonio Corradini, entrelaçando-a aos conceitos de memória, morte e estranho, para configurá-la como obra ambígua/anfíbia, onde a memória surge como esquecimento, a morte como vida e o estranho como familiar. Traz-se ainda uma leitura mais anárquica e anacrônica ao se lançar poeticamente em delírios.

**Palavras-chaves:** Morte. Delírio. Arte. Pedra.



Figura 1 - Extração de mármore em Carrara Itália

### **Primeiro delírio**

O cinzel e o martelo. Repetidas são as incursões do martelo sobre o cinzel. Obstinação pela voz da pedra pressentem o pulsar que os convida ao dentro. A mão infantil. A busca de um deslocamento das coisas no mundo, o mármore uma mulher na insana fantasia infantil. No sério desejo deste mundo nada mais grave do que a suspensão ou o deslocamento que apenas um objeto ameaça. Ele ouve a voz suave da mulher que carcera na pedra. Ela pulsa já dentro de si. A mão senil. As últimas marteladas sobre a pedra. A mulher uma leve ausência

<sup>61</sup> Artigo realizado entre abril e junho de 2017, para Disciplina “Silêncio e Literatura, mentira e montagem”, do programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, ministrada pela professora doutora Maria Aparecida Barbosa, no primeiro semestre de 2017.

<sup>62</sup> Mestrando em Literatura pela UFSC.

presente. O pulsar ausente precipita-o rumo ao nada. A morte. Nada. A pedra velará a mulher. A mulher, o outro ausente. Saturação de espaços e imagens delirantes tentam preencher o vazio - roubar da pedra a mulher. A musa presa na concha. Escuro objeto esquecido do desejo.



Figura 2 - *Pudicizia* (1752) de Antonio Corradini na Capela de *San Severo*. Nápoles, Itália.

### ***Pudicizia* – a modéstia velada**

Antonio Corradini (1688/1752) foi um escultor do rococó<sup>63</sup> italiano de considerável reputação artística, deixando trabalhos nas grandes capitais culturais européias: Veneza, Viena, Praga e Nápoles. No final da quarta década do século XVIII, o VII príncipe de San Severo, Raimondo di Sangro, convida Corradini para trabalhar na restauração da capela de *San Severo di Sangro* em Nápoles. Capela construída em memória dos antepassados de di Sangro para preservar a imortalidade de suas cinzas, conforme se pode ler em palavras esculpidas em uma de suas porta laterais.

*Pudicizia*, em português pudicícia, atributo de pessoa que tem pudor, castidade e pureza, é uma escultura feita em mármore e uma homenagem a mãe de Raimondo, Cecilia Gaetani dell'Aquila, morta em 1710 aos vinte anos quando seu filho não contava com um ano de vida. Homenagem à memória da não presença de sua mãe.

Na base da estátua encontra-se um relevo do *Noli Me Tangere*, relatado no evangelho de João (JOÃO 20:16-18), onde Jesus, após crucificado e morto, ordena a Maria Madalena

---

<sup>63</sup> O Rococó foi o último dos estilos que podemos encaixar no período histórico Moderno, chamado também de Estilo Luiz XV e Luiz XVI, surgiu na França como desdobramento do barroco e logo espalhou-se por toda a Europa.

que não o tocasse porque não teria ascendido ao encontrado com o pai. Cena esta que perpassa a história da arte nas mãos de Giotto (1266/1337), Fra Angelico (1395/ 1455), Corregio (1489/1534), Ticiano (1490/ 1576), Rubens (1577/ 1640).



Figura 3 - Alto de relevo do *Noli Me Tangere* na Base de *Pudicizia*. Figura 4 - *Noli Me tangere* de Rubens.

Do alto-relevo se proeminiza um carvalho que cinge a escultura até os pés de *Pudicizia*, os quais juntos com as mãos estão descobertos. O carvalho considerado a árvore da vida – são árvores milenares – e, também por atrair raios, símbolo do elo entre as coisas terrenas e celestes.<sup>64</sup> Árvore da vida cingindo o nada para melhor alcançar os céus.

Ao lado de *Pudicizia* há uma placa com palavras em latim em louvor às virtudes de Cecilia Gaetani para com a religião, para com a matrimônio junto ao marido Antonio di Sangro e para com a maternidade ao lado de seu filho Raimondo. A placa foi intencionalmente quebrada em sua parte superior, ressaltando a dureza áspera da pedra e, segundo alguma leitura, uma referência a sua vida precocemente ceifada.<sup>65</sup>

Ao pé esquerdo da estátua, junto a parte inferior da placa, está esculpido em forma circular um incensório de pedra. Assim, somando-se ao carvalho, o incenso marca a transposição do terreno ao divino, os louvores que ascendem ao céu levados pelo perfume da especiaria. Perpassa, então, pela estátua o perfume e o aquecimento que queimam aos seus

<sup>643</sup> Herder Lexicon. Herder Lexikon Dicionário de símbolos Tradução: Erlon José Paschoal EDITORACULTRIX São Paulo, 1998. pg. 46/47.

<sup>654</sup> (...) la lapide spezzata sono i simboliduiun'esistenza troncata troppo presto(...) Disponível em: <http://www.museosansevero.it/it/statue-e-macchine-anatomiche/statue-delle-virtu/pudicizia>. Acessado em 10/05/2017.

pés.

Não cobre o véu os pés e mãos de *Pudicizia*. Os pés – que estão sobre um círculo que tem um vazio quadrado no centro - possuem sandálias de tiras, o pé esquerdo firmemente assentado ao chão; o direito, suspenso em um movimento suave entre o passo e a dança. É grande a estrutura dos pés e os dedos são robustos. Da parte inferior da perna esquerda – sem o véu- vê-se a trama da sandália que some nas franjas do véu.

Ambas as mãos também estão descobertas. A direita agarra – apenas o dedo indicador e o médio aparecem- o excesso do véu que possui ondulações que em diagonais forma um triângulo que tem por um dos vértices esta mão. Junto com o véu agarra também uma faixa com treze rosas e diversas folhas que se estenderão por todo o baixo ventre até alcançar a outra mão.

A outra mão segura com o polegar duas rosas e, levemente, agarra a placa rompida, *Pudicizia* rompe a placa e a traz para junto de si. A inscrição rompida possui um pedaço do título do epitáfio: *PACI ÆTERNÆ*. O rompimento da placa contrasta com toda a leveza da escultura, vê-se a rugosidade e aspereza da pedra partida e da parte traseira do epitáfio que se tornam aparentes na quebra produzida.

O carvalho plantado na terra ergue-se aos céus, o perfume, a fumaça do incensário na combustão, transforma a matéria visível em etérea. As mãos. Elas possuem a promessa dos tempos. O que fez: a carícia à criança, a cama do seu colo. O que faz: erguendo o véu para a dança que se anuncia, a rosa segurada e a placa rompida (a mão presente que a escreve). O que fará: mão futura que se erguerá aos céus, ligando com os pés - descobertos e firmes – o terreno ao sagrado, o visível ao invisível.



Figura 5 - *Pudicizia*, detalhe.

A ligação de tudo se dá com o corpo envolto no véu. Tem franjas bordados a cinzel na pedra. O véu úmido pelos perfumes que sobem pulsa e revela o corpo. A perna esquerda está verticalmente assentada no círculo-solo; a direita tem o joelho flexionado levando a crer ao corpo um giro, um passo, o começo da dança à esquerda. O véu cobre úmido as pernas, enlaça-as suavemente.

Entre o espaço vago das pernas e o sexo o véu está mais avolumado e afastado do corpo, formando duas grandes faixas que remetem a lábios sorridentes. E, sobre o sexo, há o tecido condensado e há a passagem da faixa de folhas e rosas que atravessa horizontalmente o corpo de *Pudicizia*. Aderido ao baixo ventre o véu tem vincos finos que formam arcos que ligam os braços. O véu revela um voluptuoso abdômen e o umbigo, o centro de um desejo protegido.



Figura 6 - *Pudicizia*, detalhe.

Os seios se insurgem do véu e os mamilos rígidos sobre círculos ansiosos insinuem a sensualidade que tenta esconder por baixo do tecido. Os mamilos são pontos de partida para mais vincos, do seio direito os vincos que descem desde a parte esquerda do pescoço chegam como círculos na água.

O rosto de *Pudicizia* – do qual também descem sulcos do tecido que a envolve – tem uma boca pequena e cerrada, vê-se pequenos sulcos em suas extremidades. Do seu pequeno nariz o pano desce cobrindo a parte central da boca, assim reforçando uma ideia de silêncio ou impossibilidade de fala. Os olhos de *Pudicizia* são pequenos e delicados, estão semicerrados numa atitude de êxtase – de transposição de mundos - e de sensualidade. As pálpebras suavemente onduladas pelos olhos lembram pequenos sexos, olhos como fonte de desejos.



Essa é uma possível leitura da *Pudicizia* de Antonio Corradini, uma obra aberta<sup>66</sup> que, portanto, abriga diversas interpretações, a mais comum delas é a ligação de toda obra com a fé cristã – o *Noli Me Tangere*, o carvalho, o véu da ressurreição, o cibório, a nudez de Eva. Há ainda a interpretação sobre o conhecimento do ocultismo e da maçonaria, da qual faziam parte Corradini e di Sangro, alicerçados nos signos das rosas, do véu permitido sua descortinação pelos iniciados e, aqui também, o carvalho como a árvore da vida e da eternidade.

Não negligenciadas às outras leituras que serão contaminadas e contaminantes, aqui – fora os delírios que insistem em se apresentar no decorrer do texto – tentaremos entrelaçar em *Pudicizia* a idéia de memória, morte e estranheza – à imagem persistente da pedra e da mãe morta e desconhecida e pela paixão voluptuosa que emerge da estátua.

## **Segundo delírio**

A quem olha o abismo se abre. Os olhos procuram uma imagem que seja seu abismo. A memória e o tempo do abismo. Somente ao choro e à criança delimita-se um fio que corta toda a união. Interdito do seio negado. O choro, a falta, a substituição. Outra mulher? Luz sobre o palco? Ainda haverá mais choro. A mulher falta para além do véu, para além do véu somente a falta. O leite empedrado é a ausência do contato com a mulher, nada sai e o prazer do calor-corpo afastado. É frio no inverno que te procura.

## **A memória/a lápide**

Jeanne Marie Gagnebin articula ao conceito de memória a noção de rastro para manter juntos os termos da presença do ausente e da ausência da presença: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

A memória seria uma evocação - não apenas voluntária – de algo já ausente, um fantasma insurgente e que de forma bipolar atestaria, a uma vez, sua presença e ausência, algo que insiste por meio dos rastros, palavras, restos – que seriam o seu (não)-lugar enquanto

---

<sup>665</sup> As obras de arte teriam como característica a ambigüidade e a auto-reflexibilidade, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. (ECO, 2005, p. 40).



força presente.

A morte de Cecilia Gaetani dell'Aquila em 1710, faz 307 anos, a realização de *Pudicizia* em 1752, mesmo ano da morte de Antonio Corradini, faz 265 anos. A estátua ainda persiste na capela de *San Severo* numa constante evocação de ausência e de renúncia ao esquecimento e evoca, também, a privação e dor do filho pela perda da mãe, a perda do alimento leitoso, o trauma da abrupta separação do até então indistinguível.

Freud afirma que a primeira fonte de prazer da criança é o ato de sugar com a boca o bico do seio da mãe. (FREUD, 1969b). Esse ato seria um importante constituinte do ego porque, quando ausente o prazer da sucção, ele voltaria a reaparecer através do choro. Segundo o psicanalista, pela primeira vez “o ego é contrastado por um ‘objeto’, sob a forma de algo que existe ‘exteriormente’ e que só é forçado a surgir através de uma ação especial.” (FREUD, 1969c, p. 44).

São os seios, portanto, estão confrontação na constituição do sujeito, o traço essencial e primevo de prazer e desespero. E ao pequeno Raimondo já não adianta chorar, o seio materno jaz pétreo e é por isso que se pode ver em *Pudicizia* a exuberância dos seios, os mamilos erguidos em convite a sucção da vida. Não obstante ele apenas se insinua – presença do ausente – pois sua evocação está coberta por um véu que não permite a busca pela vida.

Não somente pelo véu, a cabeça está voltada para esquerda, os seios ali estariam sugerindo a vida, mas a estátua parece negá-los, ao reforçar a possibilidade do retorno, nega-o com o menear da cabeça. A tensão persiste na obra. A presença do ausente, este ausente que já não pode proporcionar o prazer que se creu ter outrora. Esta luta contra o esquecimento apenas é o reconhecimento do poder da negação, da morte, do nada.

É o que revela Gagnebein, ao aproximar as palavras signo e túmulo, através de uma origem em comum, o termo grego *sèma*:

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sema* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 45).

### **Morte – a presença cadavérica**

Perguntando-se sobre o que é a imagem, Maurice Blanchot, afirma que a sua condição é quando nada existe, condição simultânea de aparecimento e de perda:

Quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite em que ela cessa. (BLANCHOT, 2010, p. 278).

Este nada partiria do movimento da imagem: aparentemente a imagem vem depois da coisa a que se refere, esse depois estaria no seu âmago através do distanciamento. A imagem já não conservaria a coisa em si, mas seria essa coisa como distanciamento, inapreensível, inatual impassível: “a coisa presente em sua ausência, é apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa”. (BLANCHOT, 2010, p. 279).

Blanchot vai aproximar a imagem à estranheza da presença cadavérica, ao tecer a relação em que o cadáver diante de nós já não é o vivo, nem outro, nem outra coisa, o distanciamento fundaria para o cadáver/imagem um não-lugar, o cadáver embora aqui, já não pertence a este mundo, pertence à parte alguma:

O cadáver é o reflexo tornando-se senhor da vida refletida, absorvendo-a, identificando-se substancialmente com ela, ao fazê-la passar do seu valor de uso e de verdade para algo incrível — incomum e neutro. E, se o cadáver é tão semelhante, maravilhoso. Mas a que se assemelha? A nada. (BLANCHOT, 2010, p. 283).



Figura 7 - Cristo Velado de Giussepe Sanmartino a partir da matriz em terracota feita por Antonio Corradini. Localizada no centro da capela San Severo *Pudicizia* encontra-se à esquerda desta estátua

A dupla morte de Cecília/*Pudicizia*, a morte real aos vinte anos e a morte na estátua, ambas cavando o encontro com o nada. Já não é mãe, já não é mulher, já não pode ser outra coisa além de mãe e mulher. Mas estranho pensar é que a imagem persiste, (h)ouve a mãe, (h)ouve a mulher, é o que atestam a memória e a estátua na capela.

A fixação da imagem através e na estátua, a morte da coisa, a morte da estátua. Presa agora à identidade: ser a representação da mãe, um jogo simbólico maçônico ou católico, mas não mais que isso, ao não-ser ela já não pode não-ser, é agora um ente preso, não podendo

não-ser fecha-se para ela a possibilidade de vir a ser outra coisa, uma representação, por exemplo, de uma flor de primavera.

No entanto o nada persiste, a obra aberta possibilita rastros outros sobre o nada que a abriga, esse menos um acerta a marteladas o cinzel dos discursos, o olhar de Orfeu<sup>67</sup> que abriga este sagrado negativo que se infecta e restitui ao profano – menos que o profano – a palavra e outras formas de enxergar *Pudicizia*, a mulher que se ergue a memórias outras.

### Terceiro delírio

A impossibilidade da mulher. Há primaveras lírias onde haverá verões em que cessarão a repetição. Ela se ergue solitária e fria junto ao mar - solitária e fria – labirinto da dor e esquecimento. Há um horizonte azul e distante onde você se perde, já não sendo possível dar o próximo passo, seus pés tentarão ou conseguirão (não importa) um movimento. E logo a angústia se dissipa no nada que te invade e a melancolia te beija a fronte. Mas o desastre é a única vidência que insiste onde ela se ergue. Carrego ilusões à pedra onde maíra despida sorri lírios no azul.

### Sacrifício – não me toques

A religião pode ser definida, segundo Giorgio Agamben, como o dispositivo da separação entre o terreno e o celeste. Sagradas seriam as coisas separadas do uso comum - venal – e restritas a esfera celeste, profanas àquelas adstritas ao comércio (troca) entre os homens.

A subtração do uso comum – a consagração - dá-se através do sacrifício, já a restituição das coisas celestes dar-se-ia na profanação – através do jogo. Agamben aponta que nos sacrifícios - quando por exemplo se oferta um corpo aos deuses, através dos rituais - rezas, flores, perfumes – basta um toque humano para que aquilo destinado aos deuses se torne profanada e possa novamente ser compartilhada:

Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) no mesmo sacrifício que realiza e regula a passagem da vítima da esfera humana para a divina. (...) Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso

---

<sup>67</sup> “O olhar de Orfeu é, assim, o momento extremo da liberdade, momento em que ele se liberta de si mesmo e, evento ainda mais importante, liberta a obra de sua preocupação, liberta o sagrado contido na obra, dá o sagrado a si mesmo, à liberdade de sua essência, à sua essência que é liberdade (a inspiração é, para isso, o dom por excelência). (BLANCHOT, 2011, pág. 190).

aquilo que o sagrado havia separado e petrificado. (AGAMBEN, 2007, p. 58/59).

Aos pés da estátua, o alto relevo que traz o *Noli Me Tangere* reforça essa tensão entre o sacro e o profano. Jesus pede a Maria Madalena que não o tocasse, porque embora já exposto ao sacrifício, não tinha ascendido à esfera sagrada, o toque, que restitui o uso ao mundano, impediria o acesso ao pai.



Figura 8 - Noli Me tangere (1525) realizada por Corregio

E o próprio véu dá a *Pudicizia* a impossibilidade do toque, sugere o corpo, mas é incapaz de se fazer tocar, como o fumo do incenso que sobe ou do carvalho, tudo fica – aparentemente - reservado a outra esfera, a outro lugar.

Interessante é o caráter ambíguo, descrito por Agamben, entre o que é sacro e profano, uma vez que tudo poderia transitar entre o sacro e o profano. O que é profano torna-se sacro que, por sua vez, pode voltar à esfera dos homens através da profanação.

Os pés e mãos de *Pudicizia* estão descobertos, a árvore toca o solo, os seios da estátua são oferecidos, a nudez do sexo é censurada, mas a linha de rosas - por cima, do véu, sugere o sexo interditado. À memória da mãe imaculada paira uma mulher que pulsa sensualidade. O germe do profano resiste às vestes do divino, assim como o estranho se revela no seio do familiar. Reforçando a estranha sensação do nada.

## O estranho

Uma categoria pouco estudada sobre as obras de arte, para Freud, seria sobre os efeitos do estranho (*unheimlich*) que elas produzem, causando o medo, o horror. Para o

psicanalista esse estranho estaria umbilicalmente ligado ao familiar (*heimlich*), aquilo que já fora bem próximo, através da repressão, tornar-se-ia secreto, oculto. O efeito estranho seria quando este oculto – familiar esquecido – se revela à luz. Onde “o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*.” (FREUD, 1969, p. 152).

O horror diante da mãe morta ressurgiu na busca de eternizá-la. A relação com a morte seria um destes sentimentos familiares, primitivos, afastados, que voltam a ser impor aos vivos como ideia plena de finitude, mesmo sob as máscaras que a tentam afastar:

Difícilmente existe outra questão, no entanto, em que as nossas idéias e sentimentos tenham mudado tão pouco desde os primórdios dos tempos, e na qual formas rejeitadas tenham sido tão completamente preservadas sob escasso disfarce, como a nossa relação com a morte. (FREUD, 1969, p. 153)

A possibilidade do retorno à mãe que vem em memória, em obra, em imagem carrega consigo a morte, embora seja a luta contra ela. Este duplo, a imagem, constituído do medo da morte, seria uma garantia à dissolução do eu. O estádio de espelho<sup>68</sup> - fundado no narcisismo – seria garantia contra a dissolução do eu.

“Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte”. (FREUD, 1969, p. 148).

O estranho: a imagem da mãe resgatada do poço do esquecimento a ser tornar trono, estátua, obra, estando – talvez – imposta à morte pela identificação, parada, fria, imóvel. A estranheza da mãe celeste – parada, fria, imóvel - que sob o véu esconde a mulher de corpo úmido e pulsante. A mãe real está morta, não voltará, resta uma ideia vaga trazida pela imagem que paira e é possível através deste nada – desta finitude que a constitui.

Freud aproxima a noção de estranho ao duplo, esse oculto seria a sombra, o véu próximo, junto ao corpo, esquecido, que ao surgir traz essa sensação de medo, pavor. Na lembrança da mãe interditada pelos Nomes do Pai, na mãe desde sempre perdida e que, permanentemente, aparece como fantasma para visita na Capela de *San Severo*.

### Os lírios tremem – significantes finais

Pedra é uma palavra que remete ao real, uma contraposição ao sonho, ao devaneio, ao

---

<sup>687</sup> “Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, é a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998).

etéreo. A estátua aqui brevemente esboçada e analisada é feita em pedra, uma imagem de memória à mãe de Raimondo di Sangro que, enquanto obra no tempo, ao receber os depósitos de ruínas que o constitui, possui várias camadas a serem decifradas ou buscadas por alguém que não acredite que encontrará um fim.

Perda é um anagrama de pedra. Aquilo que é buscado através de palavras ou fundada através do ato de significar, pressupõe um desaparecimento da coisa. O distanciamento que apregoa Blanchot e que é a condição da imagem, somente se tem, se significa, se memorializa aquilo que se perde. A falta que é o objeto perdido do desejo, do prazer infantil a ser encontrado.

*Stone* a palavra inglesa para pedra tem por anagrama tones (sons). No murmúrio dos significantes são vozes que se impõe sobre todas as coisas, tons que vibravam às martelas de Antonio Corradini, tons que vibram ainda sobre os múltiplos significados que matam e vivificam a estátua.

O anagrama para a palavra pedra em francês, *pierre*, é *prière*, oração em português. O ato através de palavras de se fazer chegar ao desconhecido, ao sagrado, àquilo que foge. Junto das imagens do *Noli Me Tangere*, do carvalho, do incensário, são preces que evocam o filho à memória da mãe, ligando o terreno ao sacro, num processo de morte e lembrança.

Por fim, encontra-se em italiano como anagrama de pedra (*pietra*) a palavra *patrie*, pátria. Para Fustel de Coulanges a pátria se funda no túmulo, os antigos gregos tinham por hábito enterrar seus mortos em casa e aí, para o autor, estaria o germe que mais tarde fundaria a cidade, o cuidado com a preservação do lugar dos despojos de seus antepassados. A morte como fundadora do cuidado do solo, da preservação da memória e, sobretudo, como ente que possibilita a identificação através do outro, do morto.

Além do jogo, pretendeu-se fazer com os anagrama – que possuiria para Saussure o segredo latente da obra – um conclusão, sempre intempestiva, para arrematarmos o presente ensaio, enlaçando os conceitos de memória, morte, falta, profano. Foi uma leitura mais aberta que se pretendeu aqui – os conceitos poderiam ter sido mais claramente delineados e expostos - o véu, por exemplo, não foi muito explorado, embora tenha sido o motivador destas palavras. Mas o que dizer sobre o véu, abaixo dele a perda, a pedra, o nada.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo. 2007.



BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. São Paulo: Rocco, 2011.

COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga**. 2ª Ed. São Paulo: Martin Claret, 2001

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREUD, Sigmund. “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910). In:

\_\_\_\_\_. **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos**. E.S.B., Vol. XI, Rio de Janeiro: Imago, 1969a.

\_\_\_\_\_. “O Estranho” (1919). In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil**. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969b.

\_\_\_\_\_. “O mal-estar da civilização” (1930). In: **O Futuro de uma Ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos**. E.S.B., Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, 1969c.

GAGNEBIN, Jeane Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: J. Lacan, **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Erlon José Paschoal EDITORACULTRIX São Paulo, 1998

MUSEO CAPELLA SANSEVERO. **Pudicizia**.

Disponível: <http://www.museosansevero.it/it/statue-e-macchine-anatomiche/statue-delle-virtu/pudicizia>. acessado em 13/05/2017.

PANFILI, Veronica. **L’iconologia nelle statue della Cappella Sansevero a Napoli**.

Disponível: <http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00789.html>. acessado em 10/05/2017



## DERIVAS NA CIDADE DE SANTA MARIA/RS ENTRE MONTANHAS E O VENTO NORTE: O DESANDAR NOS TRILHOS

Andressa Argenta<sup>69</sup>

### Resumo

O presente artigo trata-se de uma narrativa do exercício de uma deriva na cidade de Santa Maria – RS, com propósito de visitá-la e acompanhar suas transformações. Ao percorrer a cidade pela prática da deriva, apresentou-se situações que trouxeram memórias afetivas, o apreciar das montanhas, o vento norte e o reencontro com o *desandar nos trilhos*, intervenção artística proposta pelo coletivo (des)esperar no evento arte#ocupaSM 2013. Este encontro possibilitou revisitar os projetos do grupo de pesquisa Momentos Específicos, e movida pelos percursos incertos, aos ritmos do *flâneur*, as possibilidades de redescobrir caminhos, entrando nas portas que encontravam-se abertas.

**Palavras chave:** Artes Visuais. Deriva. Cidade. Memória afetiva.

*O narrador conta o que ele extrai da experiência –  
Sua própria ou aquela contada por outros.  
E de volta, ele a torna experiência daqueles que ouvem  
sua história.  
Walter Benjamin*

Benjamin (1994) em seu texto o narrador fala que a arte de narrar estava em vias de extinção devido ao individualismo moderno. Nesse trecho Benjamin comenta que o narrador conta o que extrai da experiência, seja sua ou a contada por outros, tornando outra experiência para quem escuta. Essa ação é cotidiana para aqueles cuja conversa e escuta são fios que constroem/constituem/tecem o trabalho. Ao narrar, contar uma história possibilitamos ao compartilhar, aguçar o olhar e a sensibilidade daqueles que escutam, podendo gerar além de conhecimentos, reflexões, ações e também criar outras experiências.

A proposta deste artigo se dá a partir de um exercício de deriva pela cidade de Santa Maria, evidenciando as deambulações pelo centro histórico, Avenida Rio Branco, Estação Férrea ao encontro com memórias afetivas encontradas na prática da deriva: Vestígio de um trabalho artístico nas ocupações artísticas que ocorreram em um evento internacional de arte no ano de 2012 e 2013.

### Santa Maria da Boca do Monte

O trecho da música de Beto Pires nos apresenta características da cidade de Santa Maria da Boca do Monte, assim é conhecida por situar-se numa região rodeada de morros,

---

<sup>69</sup> Mestranda em Artes Visuais - UDESC

também chamada por *coração do rio grande* por estar geograficamente localizada no centro do estado do Rio Grande do Sul:

*Meu monumento estradas e trilhos, minha saudade este tempo que vai  
Este cerrito, estes montes me guardam e ainda guardam se um dia eu voltar pra ti  
Santa maria me guarde estes montes que em suas fontes há som de oração  
Santa maria da boca do monte pra ti meu canto, acalanto e canção...  
Sol na praça presidente, quente é teu calor, muita banda na varanda e na orelha um cobertor  
Tanta vida diferente, tanta gente vem e vai incerteza de quem entra, mas saudade de quem sai...  
Tchau na estação quem ainda não deu, não entendeu quem lá vai quem já vem  
Triste é sentir virar som de saudade quando vai longe o apito do trem (...)  
Santa Maria; música de- Beto Pires*

Atualmente com cerca 280 mil habitantes, Santa Maria é o berço da paleontologia no estado e no país, além de possuir o segundo contingente militar do país e a primeira universidade federal do interior do Brasil. Na sua importante localização geográfica em relação às fronteiras com Argentina e Uruguai, possui o maior entroncamento ferroviário do centro do Estado que teve seu apogeu entre 1910 e 1950. A estação férrea de Santa Maria, inaugurada em 1885 pela E. F. Porto Alegre Uruguiana, serviu de cenário durante décadas para viajantes de todo o país. Sua importância se justifica por ter se tornado o maior complexo ferroviário do centro do Rio Grande do Sul. Santa Maria também é minha *ítaca*, não somente lugar de nascimento, mas o espaço que tive a formação acadêmica em Artes Visuais, da procura e do exercício do olhar cuidadoso e com atenção das visualidades urbanas. Uso o termo *ítaca* a partir de estudos na disciplina História e Cidade ministrada pela prof. Dra Sandra Makowiecky PPGAV/UDESC -2017/01, no que diz respeito a mitologia, aquele lugar ao qual retornamos, como referência<sup>70</sup>: “A viagem errante de Tróia a Ítaca é o caminho percorrido através dos mitos por um eu fisicamente muito fraco em face das forças da natureza e que só vem a se formar na consciência de si” (ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. apud IANNI, 2000, p.26). e ao poema de Konstantino Kavafis (apud SUBIRATS, 1986, p. 69), Viagem a Ítaca:

Se partires para um dia rumo a Ítaca[1]  
faz votos de que o caminho seja longo,  
repleto de aventuras, repleto de saber. [...]  
Mas não apresses a viagem nunca.  
Melhor muitos anos levars de jornada  
e fundeares na ilha velho enfim,

<sup>70</sup> MAKOWIECKY, Sandra. Ilha de Santa Catarina, séculos XVIII e XIX - Artistas viajantes e o estranhamento da paisagem. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes\\_sm.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_sm.htm)>.

rico de quanto ganhaste no caminho  
sem esperar riqueza que Ítaca te desse.  
Uma bela viagem deu-te Ítaca.  
Sem ela não te ponhas a caminho.  
Mais do que isso não lhe cumpre dar-te.  
Ítaca não te iludiu, se a achas pobre.  
Tu te tornaste sábio, um homem de experiência,  
e agora sabes o que significam Ítacas.

Através das palavras de Baudelaire (1996) contextualizo minha paixão pelos percursos citadinos:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito” (BAUDELAIRE, 1996. p.21).

É importante contextualizar a prática da deriva neste primeiro momento contextualizar a proposta da narrativa. Os situacionistas<sup>71</sup> desde os anos 1960 já se preocupavam com o planejamento da cidade em relação ao trânsito, a sua organização, eles defendiam o conceito do urbanismo unitário<sup>72</sup>, uma crítica ao urbanismo tradicional em que o trânsito era um mal que reduz o tempo de vida, perdendo o tempo entre os trajetos feitos de um lugar para outro, situação cotidiana nos centros urbanos. O interesse dos situacionistas pelas questões humanas surge para pensar a cidade como um meio de ação e de produção de novas formas de lutar contra a monotonia. Esta ideia de urbanismo unitário não propôs novos modelos de formas urbanas, mas a experiências efêmeras de apreensão do espaço da cidade. Os situacionistas criaram uma prática chamada psicogeografia. Esta prática infere que são “estudos dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (JACQUES, 2003, p.65). A psicogeografia então está diretamente ligada à ideia da prática da deriva, que de uma ordem

<sup>71</sup> Internacional Situacionista: Criada em 1957 reunindo poetas, escritores, críticos, cineastas em uma conferência em Cosiod’Aroschia, Itália, por membros da Internacional Letrista e do Movimento por uma Bauhaus Imaginista, a Internacional Situacionista (IS) constituiu uma vanguarda artística que pretendeu - e exigiu aos seus membros - a ultrapassagem das formas vigentes de arte e a disposição de todas as energias ao serviço da revolução. O tédio era olhado como a pior das coisas, como forma de patologia social que conduz a humanidade à pior escravidão. Teve Guy Debord como fundador da IS.

<sup>72</sup> Urbanismo Unitário: Criado pelos Situacionistas, não era uma proposta de urbanismo, mas sim uma crítica a ele. É uma teoria urbana crítica que buscava o emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento.

não linear, age de modo experimental ligado às condições da sociedade urbana, pela passagem por vários lugares, em uma apropriação do espaço urbano pelo sujeito num caminhar sem rumo.

A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas. Algumas dessas derivas foram fotografadas – algumas fotocoloragens destas eram vistas como mapas, como o Map of Venice de Ralph Rumney sobre suas derivas em Veneza – ou filmadas, chegando a aparecer em alguns filmes de Debord, sobretudo no seu segundo filme, de 1959: Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Cartografias subjetivas, ou mapas afetivos, chegaram a ser efetivamente realizados, e um deles ficou quase como um símbolo situacionista The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes, assinado por Debord em 1957. (JACQUES, 2003, p.35)

Em seu livro Apologia da deriva, Paola Berenstein Jacques (2003) traça uma linha artística e teórica iniciada por Baudelaire, com a ideia do *flâneur* passando pelos Dadaístas em lugares banais, as deambulações aleatórias, organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros para compreender melhor tais conceitos. A ideia de *flâneur* de Baudelaire é retomada por Walter Benjamin (2009) que começa a trabalhar com a ideia de *flânerie*, ou seja, de flanâncias urbanas, a investigação do espaço urbano pelo *flâneur*:

O *flâneur* completo é um *bohémien*, um desenraizado. Ele não se move em casa em sua classe e sim apenas na multidão, isto é, na cidade. A fantasmagoria do *flâneur*. O ritmo do trânsito em Paris. A cidade como paisagem e como aposento (BENJAMIN, 2009, p.982-983)

Benjamin também descreve a experiência do *flâneur* como uma embriaguez que se apodera daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. “A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as sedução das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina” (BENJAMIN, 2009, p.462). E ainda: “a rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu”. Retomar estes conceitos de psicogeografia, deriva, *flâneur* é importante para compreendermos como o imaginário na cidade pode ser criado, refletido e potencializado a partir de ações artísticas.

### **Sobre o imaginário da cidade e suas transformações**

Como observa Katia Canton (2013), a arte ensina a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas as coisas e aos objetos, necessita de olhares e atitudes curiosas, a arte parece

esmiuçar o funcionamento e os processos de vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de pré-conceitos e repletos de atenção. Mas ao mesmo tempo que se nutre da subjetividade, há outra importante parcela de compreensão da arte que é constituída de conhecimento objetivo envolvendo a história da arte e da vida, para que com esse material seja possível estabelecer um grande número de relações. Assim a fim de contar essa história de modo potente, efetivo, a arte precisa ser repleta de verdade. Precisa conter o espírito do tempo, refletir visão, pensamento, sentimento de pessoas, tempos e espaços (CANTON, 2013, p.13).

É nesse sentido que a deriva pelas paisagens da cidade, suas memórias históricas e afetivas, a obra *desandar dos trilhos* do Coletivo de intervenções artísticas (Des)esperar<sup>73</sup>, durante o projeto arte#ocupaSM traz em sua proposta o desafio de criar novas possibilidades a partir de olhar curioso e atento com o espaços ocupados e percorridos. Procuro compartilhar das experiências vividas e sua importância no imaginário coletivo. Maria Stella Bresciani (2008, p.13) em seu artigo sobre cidade, cidadania e imaginário aponta que

a cidade, estrutura física que suporta referências e fornece elementos para os símbolos e memórias coletivas, convive em nosso imaginário com a cidade labiríntica e moldável das vidas pessoais onde recordações compõem memórias sem lugar que fundam a cidade simbólica., diversa e semelhante na forma como se vê nomeada. É a própria experiência do cidadão, este ser urbano plural que constitui o imaginário moderno.

Para os que habitam a cidade de Santa Maria, ou até mesmo para aqueles que passam um pequeno período, já se acostuma com a paisagem: Todo fim de uma rua se avista uma montanha e entre intervalos se escuta ao vento o apito do trem. Tais situações já estão incorporadas no cotidiano do cidadão que passa ou vive na cidade. Aliás, passagem é uma de suas grandes características, além da estação férrea que funcionou até 1996 com transporte de passageiros, a cidade é portadora de inúmeros cursos de formação profissional e de sua oposição militar, continua atuando como lugar de passagem para os que estudam, trabalham e logo vão embora.

---

<sup>73</sup> Os quatro membros do coletivo são professores e artistas visuais formados pela UFSM: Andressa Argenta, Franciele Garlet, Fábio Machado e Tamiris Vaz. O Coletivo realiza construções tridimensionais de temática social, através do uso de materiais de baixo custo como jornais, arame e objetos descartados. Criam propostas que convidam os transeuntes a plantar e colher frutos do cotidiano e da arte; emolduramos o invisível; trazemos à tona realidades supostamente inventadas ou verdades ignoradas; problematizam as intermináveis demandas por segurança da sociedade de controle; falam sobre a beleza e também sobre os monstros ocultos que povoam universos de suposta nobreza; questionam a transparência, a translucidez, a lucidez, valores éticos e estéticos na busca de novos espaços para a circulação de uma arte que pulsa junto ao ritmo cotidiano.

Ao retornar à cidade, em uma visita prévia, redescubro-a pelas memórias afetivas características deste lugar. Além das já citadas duas que me alegram e me inspiram, as montanhas e o vento norte. O vento norte é muito conhecido a quem habita a cidade, vento forte que pode chegar a 100 km/h, vento quente podendo chegar aos 40° graus, faz voar tudo que encontra pela frente, com duração de pelo menos dois dias traz a chuva e a queda rápida de temperatura, podendo chegar em temperaturas negativas. Tão conhecido vento norte que é um dos cartões postais da cidade, assim como seus morros, ao chegar no centro do estado, independente da direção que se venha já avistamos seus montes.

Ao chegar avistei as montanhas, era inverno mas o vento norte se fazia presente. Quente, arrastando tudo que encontra em seu caminho. Dia de pessoas extremamente felizes, outras nem tanto, sua força é capaz de deixar alguns habitantes saltitantes e outros com mau humor ácido. Entre janelas batendo e cheiro de ar quente limpando os pulmões, sabíamos que vinha chuva. É dia de lavar todas as roupas pois dias de frio e chuva vem fortes. Dos quase 30 graus, quando vento troca, vem a chuva e a temperatura cai. Dois dias e em menos de 20 horas avistamos temperatura negativa. Vento frio, garoa gelada, lareiras sendo acesas e o ar gélido voltando ao seu lugar. Vento norte foi embora.<sup>74</sup>

Ao caminhar pela cidade encontramos suas modificações, são ruas, monumentos, novas rodovias e viadutos. Pensados para dar conta do crescimento da população e criar novas estratégias urbanas, seja em melhorias de trânsito, populacionais ou de higienização urbana.

Em sua trama urbana, entre as principais rotas para atravessar a cidade, é cortada por importantes interestaduais. Todo mundo passa pelo mesmo lugar. Dos ditos populares a uma necessária movimentação da cidade para torná-la saudável. Engarrafamentos de horas pedem um novo traçado urbano. Viadutos e duplicações de vias, infinitas obras a se terminar tomam conta dos espaços. Entre uma visita e outra erguem-se monstruosas edificações. A cidade vai se escondendo aos poucos. As novas construções engolem as pequenas casas perto das rodovias. Remanejamento de casas, desocupação das invasões urbanas, algumas moradias ainda conseguem permanecer onde estão, mas são tomadas pelas sombras dos grandes viadutos. A cidade cresce desenfreadamente para poder desafogar o trânsito. E assim voltamos para os primórdios da história. E o trem? Pergunta costumeira, quem logo chega escuta o apito do trem. É a estação férrea, hoje ocupada para carga de grãos. Nas conversas de bares e em vias de engarrafamento os mesmos questionamentos: Por que não utilizar a malha ferroviária?

Estação Férrea de Santa Maria, conhecida como a Gare da Estação já foi palco de muitos eventos, chegadas e saídas. Confesso que é um dos meus lugares favoritos da cidade.

---

<sup>74</sup> Registro feito pela autora após as primeiras derivas na cidade de Santa Maria no mês de julho de 2017.

De lá posso ver as montanhas, independente do ponto que eu esteja, aprecio o mais lindo pôr do sol, lugar regado de histórias desaparecendo ao abandono. Não se trata mais de um lugar em movimento, a caminhada para chegar até a estação é perigosa. Escura e silenciosa, a Avenida Rio Branco foi a primeira avenida da cidade. Da mistura da arquitetura *art nouveau*, *art déco*, modernista, temos igrejas, bancos, praças moldadas e remoldadas pelo tempo. Passamos pelos bares que jamais mudaram de endereço, sequer sua estética. Algumas casas já não existem mais e no seu lugar altos e modernos prédios. Mas ainda tem aos que resistem ao tempo e ao abandono como o prédio inacabado na mesma Avenida Rio Branco, condenado pela sua estrutura a mais de 50 anos também faz parte do cartão postal. Ao fim da avenida chegamos a Gare da Estação (nome do espaço destinado ao embarque e/ou desembarque de passageiros e/ou mercadorias). Pare, olhe e escute. Estas palavras são usadas para alertar os transeuntes a passagem do trem. Na chegada da estação é usada para alertar: tem um atelier de arte. Atelier coletivo com diversos artistas que buscaram trazer movimento para aquele espaço. Ao passar pelas estruturas, nas ruínas da estação nota-se vestígios dos que passam por ali. Entre grafites e lixo do chão, temos de tudo. Este lugar é palco especial com minha vivência e experiências na cidade de Santa Maria. Vivemos neste lugar a partir de criações artísticas, buscamos em coletivo viver tão importante espaço da cidade antes que ele desapareça.

Ao continuar a deriva, todo cidadão que gosta dos trilhos de trem caminha sobre eles tentando não cair. Passam os séculos e as vontades permanecem. Entre um tropeço, o olhar cuidadoso. Reconheço as palavras marcadas nos trilhos. O desandar dos trilhos. Encontro o vestígio da intervenção artística proposta pelo coletivo (Des)esperar no evento internacional arte#ocupaSM2013. As escritas estão apagadas pelo tempo, mas tem as que resistiram aos quatro anos entre chuvas e desgastes de muitas idas e vindas dos vagões de trem. Nesta deriva, apesar de lembrar do evento não esperava encontrar uma obra, em especial a que fiz parte. Este encontro me fez pausar e lembrar do quanto os projetos do Grupo Momentos Específicos foi importante para o resgate e a construção da formação do imaginário da cidade. Durante o ano de 2012 e 2013 em que a Gare da estação foi ocupada por intervenções artísticas, foi revista pelo poder público e principalmente pelos habitantes da cidade em que muitos ainda não conhecem a estação, por ficar em um lugar mais retirado de alguns bairros da cidade. O ato de deambular não se dá somente em estruturas físicas e sim no pensamento. É preciso voltar ao Inverno de 2011.

### **Momentos específicos e arte#ocupaSM**



No ano de 2011, o grupo de pesquisa “Momentos Específicos” sob a coordenação da professora e artista Rebeca Lenize Stumm, do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, ocupou durante 24 horas ininterruptas na casa 330 na Avenida Rio Branco, casa do centro histórico da cidade de Santa Maria tombada como patrimônio histórico. A Casa Manoel Ribas\*, em processo parcial de demolição, fruto da especulação imobiliária, fez com que os artistas envolvidos dessem visibilidade sobre o descaso com os patrimônios à comunidade local de Santa Maria, a distintas perspectivas reflexivas que envolvem questões como patrimônio, tombamento, desgaste, história, arte e memória. A ocupação se deu por trabalhos de diferentes artistas locais que desenvolveram projetos para os espaços e/ou performances e intervenções dentro do cronograma de 24 horas ininterruptas.

Após a ocupação “24 horas” surgiu na Casa de Cultura da Cidade durante a Virada Cultural (projeto da prefeitura de Santa Maria) a “Ocupação de 27 horas”, que suscitou novas participações, diferentes abordagens artísticas, novas inquietações, e a ampliação do espectro de participação do público. Eventos deste tipo, pautados na perspectiva de ocupação de espaços públicos em dado período e contexto, permitem a possibilidade de formalização de ações de intervenções artísticas em explorações de diversas ordens, assim como a coexistência de distintos caminhos da produção artística contemporânea. Naturalmente, suscitaram curiosidade e controvérsia no universo cultural de uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, como é o caso de Santa Maria (CORREA, ARGENTA, 2013).

Durante o processo de avaliação destas duas ocupações, culminou o projeto do I Evento Internacional arte#ocupaSM, ocorrido em 2012 e no ano seguinte o II Evento Internacional arte#ocupa2013. A amplitude deste evento trouxe artistas, curadores, educadores de diversas regiões do país e da América Latina para vivenciar e ocupar artisticamente patrimônios históricos abandonados da cidade de Santa Maria.

O projeto arte#ocupaSM se pauta nas construções poéticas e reflexivas para a área das artes visuais produzidas na atualidade, prezando pela consciência do espaço que se ocupa, no contexto do local e da cidade, com relação aos contextos mais amplos da arte. A realização deste projeto possui um diferencial: ser uma exposição internacional em um prédio patrimônio histórico e envolver a presença de artistas, vivenciando frente ao público a produção da sua obra, a obra do outro, o espaço e o tempo de ocupação ao lugar. Além deste formato diferenciado, o evento causou fricção junto ao meio artístico também por tangenciar as questões das Ocupações mundiais, que se constituem em sua maioria por posturas políticas frente a determinados temas. Hoje as ocupações se dão por mobilizações internacionais organizadas pela internet, mas na arte a ocupação de um espaço constitui uma possibilidade de intervenção no espaço praticada desde os anos 60 quando o artista saiu do confinamento em seus ateliês e passou a ocupar diferentes espaços, sejam

eles públicos, abandonados ou longínquos, acessíveis ou inacessíveis.  
(ARGENTA,STUM, 2013, p. 03)

O Evento Internacional arte#ocupaSM , ocupou no ano de 2012 o prédio histórico da Vila Belga, que esteve sem uso definido desde 1997 quando pertenceu a Administração da Viação férrea do Rio Grande do Sul. O ano de 2013 o Evento ocupou o prédio e arredores da antiga Estação Férrea. Os eventos em suas programações tiveram além de propostas artísticas, encontros, mediações, relatos e registros, levantando questões pertinentes para pensar a arte nos atuais contextos. Uma das principais características do evento é o fato das edições tanto do ano de 2012 como de 2013 ocupar um espaço despreparado para receber arte e público, e necessitou criar intenções curatoriais que justificasse as adaptações ao lugar através de uma expografia que poderia agrupar artistas em um mesmo espaço, separados apenas por um cronograma de atuação. Esta aproximação, longe de causar estranhamentos, acabou revelando importantes e inesperadas relações entre as obras, o público e os espaços ocupados pelo evento.

### **Memórias afetivas: sobre ocupar Santa Maria**

A participação no projeto Momentos Específicos veio ao encontro com os processos poéticos e investigações desenvolvidas pelo Coletivo de Intervenções artísticas (Des)esperar. Dois coletivos imprescindíveis para pensar a cidade e exercitar meu olhar sobre ela.

A participação no projeto *24 hs*, ocupação da casa Manoel Ribas intensificou minhas pesquisas pela história e surgimento da cidade de Santa Maria. A casa Manoel Ribas como é conhecida, viveu o engenheiro DR. Wautier, e depois Manoel Ribas, que em 1903 criou a Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea e os colégios de Artes e Ofícios para meninos e meninas. A casa foi importante espaço de encontro, não somente como moradia de Manoel Ribas, o primeiro prefeito da cidade, mas em seus acontecimentos políticos sociais e para entendermos como se projetou aquele espaço e como a cidade se expandiu. A partir de propostas artísticas durante *24hs*, diferentes públicos participaram, muitos a fim de conhecer as obras, ver as performances, mas a grande maioria movidos pela curiosidade arquitetônica, histórica e do que aquele espaço estava prestes a se transformar. Duas torres de aptos de mais de 10 andares colocariam o jardim clássico dos anos 1910 para a memória. A repercussão na cidade foi de grande porte que os responsáveis pelo empreendimento após ocupação, apresentaram remodelações ao projeto: além de manter a fachada original e parte da casa,

preservariam cerca de 40% do jardim. Estas ocupações artísticas fomentam o imaginário urbano, das histórias reais as histórias contadas, traçam a trama afetiva com a cidade.

Santa Maria como mencionada anteriormente, é uma cidade universitária, pólo educacional do centro do estado, recebe estudantes de diferentes partes do mundo. Conhecida como uma cidade de passagem desde a implantação da malha ferroviária. Permanecer na cidade é raro, tendo em vista que sua rotatividade pelas atividades militares e universitárias são o ponto principal de moradia. A cidade é construída pelos passantes, que trazem o imaginários de suas itacas, e de outras vivências. Convidar este público a vivenciar a cidade em sua história sendo contada, refletida e provocada resulta em uma nova relação com a cidade.

No arte#ocupaSM 2013, trouxe como tema principal as formas de EXISTIR JUNTOS na contemporaneidade, habitando com diferentes ações artísticas no Largo da Estação Férrea de Santa Maria (Gare). O lugar é patrimônio histórico da cidade, se caracterizando pela passagem de pessoas e, por vezes, pela passagem de trens de carga e diversas mercadorias, rompendo o silêncio de um tempo que parece congelado pela presença de vagões de diferentes épocas. O evento sugeriu criar neste espaço, por certo período, a certeza que há algo ali acontecendo, retomando algumas práticas, onde mais uma vez o arte#ocupa reforça sua autonomia ao não se deixar reconhecer facilmente, pois ao mesmo tempo em que permite dissolver reinventa estruturas da arte, não se inscreve em categorias e recusa-se a definições (ARGENTA,STUM, 2013, p. 01)

O projeto arte#ocupaSM trouxe este marco a cidade, ocupar o largo da estação férrea é colocar movimento onde o movimento foi motivo principal e cartão postal. Abandonado pelo poder público, ainda serve de passagem, mas para a comunidade que ocupou irregularmente os arredores para construção de suas moradias. Uma semana de movimento, provocações e intervenções artísticas, artistas de diversas partes da américa latina vivenciando e trazendo para o agora reverberações do tempo passado. Oportunizando a cidade e experimentar e viver a arte.

### **Desandar nos trilhos**

Ao existirmos juntos em um espaço, inevitavelmente deixamos vestígios de nossas passagens por ele. Alguns desses vestígios são marcas intencionalmente visíveis, como certas escritas em paredes e árvores; outras acontecem de maneira espontânea, como as pegadas no cimento fresco, o desgaste de um banco ou de uma porta por onde passam diversas pessoas, o mato que cresce ou morre conforme a utilização do espaço. Há ainda as marcas invisíveis, aquelas que ficam na memória de quem as vive, que atravessam o espaço, se compõe junto a ele, mas não ficam nele. Entre elas, as palavras faladas cotidianamente.

A proposta do Coletivo (Des)esperar para o arte#ocupaSM2013, intitulado *Desandar nos trilhos* criou vestígios visíveis, através da escrita. De tantas marcas invisíveis temos as falas, a palavra falada, para que as mesmas possam ser experimentadas de outras maneiras. Os quatro membros do coletivo nos cinco dias de evento, caminhavam entre as obras, artistas, público e registravam fragmentos de conversas, não em uma tentativa de relatar o que estava acontecendo, mas descolar vestígios de momentos vividos coletivamente no espaço para colocá-los em outro jogo, cujas relações são imprevisíveis. Percorrer os mesmos trilhos não implica em chegar do mesmo modo aos mesmos lugares, pois as múltiplas conexões com o fora fazem com que o percurso se torne diferente, escapando dos trilhos. Como nossas marcas desandam nos trilhos? Em determinados momentos do evento, os integrantes do coletivo circularam pelo espaço coletando – através da escrita em blocos de papel – fragmentos de narrativas, de vivências percebidas em falas entre as pessoas que ali dialogam, existindo juntas. Essas frases ou palavras desconexas, retiradas de seu contexto de origem (o diálogo vivido entre duas ou mais pessoas), adquirem outros sentidos, por vezes inapreensíveis, os quais serão reproduzidos com caneta ao longo dos trilhos do trem. Compõem-se aí possíveis narrativas cujas conexões serão produzidas pelas pessoas que se propuserem a percorrer as linhas escritas nos trilhos.



Figura 1 -Desandar nos trilhos – (Des) Esperar, Santa Maria /RS - 2013– . Fonte: Acervo Pessoal

### Entre algumas considerações

O exercício de escrever sobre a itaca, ou seja, o lugar de nascimento e de grandes memórias afetivas fez com que revisitar alguns conceitos sobre imaginário da cidade, me oportunizou a derivar pela cidade ao encontro da escrita. Existe muito a escrever, a cidade é múltipla, cheia de histórias, lendas incríveis que não cabem em uma narrativa. A proposta que ao ler minhas narrativas, o leitor possa derivar junto pelos montes e sentir o cheiro do vento norte, quiçá escutar o apito do trem.

Por residir em outra cidade, acredito que ao estar em Santa Maria atuo com olhar estrangeiro com todas as experiências vivenciadas na cidade, antes cotidiano, agora partes de viagens. Ao continuar meu percurso pelos arredores da estação, encontrei portas abertas, daqueles prédios que ocupamos no arte#ocupa do ano de 2012, ao entrar movida pela curiosidade e o agito de saber no que se transformou encontro uma grata surpresa, o espaço antes do arte#ocupa abandonado, hoje aloja a escola municipal de artes Eduardo Trevisan. Estrutura que está se moldando com o tempo. A prática da deriva torna-se importante nos processos artísticos e educativos que estou desenvolvendo.

## Referências

ARGENTA, Andressa, STUMM, Rebeca Lenize . Evento Internacional arte#ocupaSM/2013. Jornada Acadêmica Integrada - UFSM, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In.: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In.: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p. 197-221

\_\_\_\_\_, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo; Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade, cidadania e imaginário. in PESAVENTO, Sandra J.; SOUZA, Célia (orgs.). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário**. Porto Alegre: Editora da UFRS, 2008

CAMPBELL, Brígida. **Canteiro de obras, deriva sobre uma cidade habitada por práticas artísticas no espaço urbano**. Escola de Belas Artes UFMG. Belo Horizonte, 2008.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009

CORREA, Helga, ARGENTA, Andressa. Os desafios da mediação em um projeto de ocupação artística no interior do rs/brasil.. Artigo ANPAP 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas**. 2003 Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>

JACQUES, Paola Berenstein; ABREU, Estela dos Santos. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

## COTIDIANO ESTETIZADO: INTERSECÇÕES DA ARTE E DA NÃO-ARTE

Bruna Berger<sup>75</sup>

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo compreender as intersecções da arte e da não-arte que se apresentam no espaço cotidiano da contemporaneidade, isto é, fora dos espaços institucionais e legítimos da arte. Os objetos desse estudo são trabalhos artísticos contemporâneos que se apresentam no cotidiano, muitas vezes em meio a elementos corriqueiros da cultura de massa, em diferentes mídias, como outdoors, jornais e internet. Por meio da seleção, análise e interpretação de determinados trabalhos de artistas contemporâneos, como Felix Gonzalez-Torres, Giselle Beiguelman e Paulo Bruscky, propõe-se investigar as suas principais características estéticas e expor a complexidade de tais ações.

**Palavras-chave:** Arte. Não-arte. Estética. Cotidiano. Tecnologia.

Nesse tempo contemporâneo, percebe-se um processo de confluências e hibridismos culturais, sobretudo devido à exposição cada vez mais latente dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias. A arte avança na utilização de estratégias de inserção e de divulgação dos seus conteúdos nas mídias, seja com a finalidade de se promover ou de criticar esses meios. Assiste-se a um fenômeno de apropriações de imagens e objetos pré-existentes – oriundos da cultura de massa, imagens e objetos comerciais e populares, presentes em um contexto capitalista – realizado pela arte, com a finalidade de criar novas produções. Essas, por sua vez, muitas vezes são carregadas de um viés crítico e político, as quais criam novos sentidos. Não é novidade, portanto, que a arte sempre expandiu seus limites socialmente estabelecidos, deslocando-se e transformando-se conforme as tecnologias que tem a sua disposição.

Por outro lado, no que diz respeito ao espectador contemporâneo, ele já está habituado a encontrar uma ampla variedade de signos nos espaços não institucionais da arte, logo se torna também disposto a assimilar trabalhos artísticos. “*En respuesta a ofertas tan variadas, el espectador ha de tomar postura y decidir constantemente con qué actitud desea participar en la obra.*” (VETTESE, 2012, p. 33). Nota-se que os artistas buscam novos meios de fazer e pensar a arte, incluindo as novas mídias, atuando “[...] na lógica do fazer-

---

<sup>75</sup> Mestrado em Artes Visuais - Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria, UFSM Brasil (2016) Colaboradora do Lina Inteligência Criativa, Brasil



pensar arte e tecnologia ao modo de laboratórios vivos e experimentais, nas confluências existentes entre a produção de conhecimento e a produção artística.” (MELLO, 2010, p. 98).

É inegável que, sobretudo com a cultura do virtual, a reprodutibilidade e a difusão das imagens contribuíram para a aproximação e a intersecção da arte com objetos não artísticos, por meio das tecnologias digitais que possibilitam o tratamento digital da informação e a sua disseminação global. Incluem-se aos objetos artísticos ou na não-arte objetos e imagens informacionais, expressivas ou não, que, *a priori*, não se encaixariam no conceito de obra de arte. Como por exemplo, as imagens da comunicação visual, do jornalismo e da publicidade, entre outras. Muitas vezes denominada como arte menor, arte de massa, arte do entretenimento, arte híbrida, enfim, a arte que não se parece com arte torna difusos os contornos de sua definição e nos levam a refletir sobre a relação que estabelecem com os outros objetos do mundo.

É, sobretudo, desde Duchamp e o seu *ready-made* “A fonte”, de 1917, que se questiona: em que medida a arte faz realmente sentido? Passou-se a ironizar o entendimento da obra artística enquanto objeto sagrado, sobre o espaço institucional da arte e a validação que um museu ou uma galeria são capazes de dar a um objeto como sendo uma obra de arte. Os *ready-mades* levantaram a questão sobre o quanto arte parecia estar distante do cotidiano da vida. Outro movimento que contribuiu nesse sentido foi a *pop art*, que teve seu início nos anos de 1960. Foi então que o significado do gosto e a estética na arte se transformaram, dando lugar a uma valorização da experiência estética para além do simples ver, no sentido da contemplação da obra de arte. Passou-se a questionar o que é arte e o que não é arte, uma vez que a arte mistura-se e confunde-se em meio a outros produtos culturais.

Os autores do livro *A estetização do mundo* (2015, p. 90), Gilles Lipovetsky, sociólogo e filósofo, e Jean Serroy, professor e crítico de arte, chamam o momento atual em que vivemos de “capitalismo artista transestético”, definindo-o da seguinte maneira: “[...] ainda que não haja fusão da arte, da moda, das mídias e da mercadoria, as fronteiras destas se tornaram menos distintas, mais permeáveis, e seus domínios menos hierarquizados.”. E seguem dizendo que “Estamos no momento em que os cruzamentos do capitalismo com a arte correspondem em linhas gerais ao projeto de Warhol, de fundir arte e universo comercial.” (Ibid. idem).

Estaria, então, a arte disputando espaço com a cultura de massa? Ou, em outras palavras, a arte ainda possuiria um espaço legítimo na sociedade, diante de tantos produtos culturais e de massa que com ela se relacionam? É sobre isso que o historiador de arte Hans Belting (2006, p. 110) já nos dizia na década de 1980: “[...] não se trata de como a arte se

comporta diante da cultura de massas, mas se a cultura de massas ainda concede à arte um domínio próprio.”. Essa questão parece ainda não definida, portanto, há a necessidade de analisar a relação da arte e não-arte e suas repercussões no meio artístico. Muitos autores considerarem inaceitável duvidar da qualidade da arte de massa em razão da sua natureza, afinal ela faz parte da cadeia generalizada de consumo, podendo revelar, mesmo assim, ambições artísticas e estéticas. As artes e a cultura são consideradas como verdadeiras “[...] alavancas da criatividade econômica, social e ambiental.”, (GREFFE, 2015, p. 11) que tem funcionado com a associação da dimensão estética à dimensão funcional ou utilitária em suas práticas e obras artísticas, produtos e serviços culturais.

A dupla categorização das artes em belas-artes e, por outro lado, artes industriais e comerciais, ou seja, a separação de objetos como arte e não-arte, não são assim estabelecidas em função de estratégias mercantis que visam o lucro? Lipovetsky e Serroy (2015, p. 74) acreditam que “Não só essa divisão torna a arte inacessível à maioria das pessoas, como não faz justiça às artes de massa que proporcionam inegáveis satisfações estéticas ao maior número possível delas.”. Para esses autores, “Depois da arte-para-os-deuses, da arte-para-os-príncipes e da arte-pela-arte, triunfa agora a arte-para-o-mercado.” (*Ibid.*, p. 28). Para Greffe (2013, p. 151), “A obra de arte não é uma mercadoria como as outras, mas cada dia ela se aproxima destas um pouco mais.”.

De fato, a cada época temos uma definição imprecisa e distinta do que é a arte e, para compreendê-la, é necessário mirar os objetos artísticos e seus artistas. Assim, são nas produções dos artistas contemporâneos que, visivelmente, podemos estabelecer perguntas e, talvez, encontrar respostas para esse fenômeno, possibilitando a discussão sobre a criação, os valores e as características da relação entre arte e não-arte. Reconhecemos que o cotidiano atual, tomado pela tecnologia e pelas mídias, notadamente interfere no modo de produção dos artistas, os quais muitas vezes são condicionados a criar as suas obras pensando no suporte e no local em que serão apresentadas. Com essa ação, os artistas incorporam características desse cotidiano, compreendendo que possuem certa consciência da abrangência de suas exposições.

Ao utilizarem-se das tecnologias e mídias contemporâneas, os artistas provocam um questionamento e debate sobre a própria natureza da arte, seu sistema e seu mercado. Ainda que de modo controverso, muitos artistas questionam e criticam o mercado de consumo de massa, porém, adotam as suas técnicas, estratégias e linguagem. Alguns parecem reconhecer e se valer da arte como parte da cadeia generalizada do consumo, atrelando aos seus trabalhos as suas próprias personas artísticas, com o intuito nítido da promoção e da popularidade, tal

como o artista Jeff Koons. Nesse artigo, o interesse repousa especialmente nas produções que escapam das práticas artísticas tradicionais ou do espaço de uma concepção circunscrita da arte. Essas práticas provocam um deslocamento do objeto artístico para um espaço que não é supostamente legítimo do mundo da arte. Com esse movimento, essa arte se parece propositiva, no sentido em que propõe repensarmos a própria natureza da arte e a sua relação com os objetos do cotidiano. São propostas artísticas que nem sempre conseguem ser identificadas como tais, à primeira observação. E é exatamente essa característica que esses objetos podem provocar que despertam o interesse. Sobretudo porque podemos reconhecer que o público o qual é provocado ou confrontado com essas obras, é diferente do público que se prepara para visitar, apreciar e consumir arte em museus, galerias e circuitos artísticos.

Para o pesquisador e artista Helio Fervenza (2005), quando se trata de uma arte que não se parece com arte, não se está a falar de uma arte a ser apreciada, mas de um processo. Contudo, não seria esse um processo que deseja ser visto e interagido, isto é, que anseia ser notado por um público? Esse mesmo autor considera que ocorre uma espécie de auto-apresentação do objeto, sem haver, necessariamente um público. São vários os artistas contemporâneos que trabalham com propostas as quais apresentam as características tratadas anteriormente, ou seja, que exploram as relações da arte e da não-arte, como por exemplo: Antoni Muntadas, Felix Gonzalez-Torres, Jeff Koons, Vik Muniz, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Nelson Leirner, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Giselle Beiguelman, como veremos a partir de alguns trabalhos a seguir.

Citamos primeiramente o artista Felix Gonzalez-Torres, e a sua obra *Untitled, 1991*, parte de projeto de arte pública patrocinado pelo Museu de Arte Moderna (MoMA), apresentada em 24 localidades de Nova Iorque, entre maio e junho de 1992. Por meio de uma fotografia exibida em um outdoor, a obra retrata uma cama vazia e desarrumada, com dois travesseiros, que simbolizam o vestígio de dois corpos ausentes. A imagem trata de um drama pessoal, a perda do companheiro do artista, na época, que morreu vítima da *aids*. Esse trabalho, antes parece refletir o desejo do artista em conquistar espaços não legítimos à arte. Gonzalez-Torres não só apresenta a sua intimidade como também chama a atenção para temas de importâncias sociais e políticas muitas vezes tidas como tabu – o sexo, o homossexualismo, a *aids* e a morte.

Os travesseiros e lençóis amassados apresentados na obra do artista parecem ter sido recentemente usados por duas pessoas, sendo indicativos de um espaço que poderia ter sido compartilhado por ele e o seu companheiro, Ross. Olhando rapidamente, aos olhos de um transeunte qualquer, esta imagem poderia ser entendida como um anúncio de uma marca de

roupa de cama, por exemplo. Porém, com essa obra, Gonzalez-Torres retrata parte da sua vida privada ao público. As atitudes contraditórias que a imagem suscita parecem ser: a celebração de um momento de acoplamento e de prazer e, por outro lado, a exposição do leito de morte do amante do artista e o consequente sentimento de mortificação, de um corpo ausente.

Portanto, a afirmação do artista como um homossexual e soropositivo é nítida nesse trabalho, considerando-se a sua história privada, que morreu também vítima da *aids*. Isto quer dizer que provavelmente sem o conhecimento das dores amorosas e físicas sofridas pelo artista não seríamos capazes de compreender a sua obra dessa maneira, estando ela aberta a outras interpretações, instigando até mesmo a pergunta: isto é arte? A artista norte-americana Tammy Rae Carland conta que a primeira vez em que teve contato com a obra de Gonzalez-Torres foi quando viu o *outdoor* na rua: “Eu nem tinha certeza de que aquilo era mesmo arte.” (THORNTON, 2015, p. 84).

A imagem de Felix Gonzalez-Torres poderia também incorporar o sublime, de acordo com Gibbons (2005), não só em razão da relativa falta de forma dessa imagem, como também por não representar de modo evidente a dor, o sofrimento, a morte, tal qual encontramos na imagem do anúncio da Benetton. Por outro lado, essa última imagem nos direciona ao conceito de abjeto, devido à reação de repulsa e aversão que o tema da morte suscita culturalmente. A obra de Gonzalez-Torres leva também para outra reflexão, sobre as razões da escolha do suporte *outdoor* para a sua obra. As características de efemeridade e de instantaneidade parecem ser uma marca de toda a produção do artista, então certamente que a sua escolha para a obra sobre a qual falamos não foi ao acaso. Com a apresentação de sua obra em um *outdoor*, o artista nos fala sobre a temporalidade e a brevidade da vida, uma vez que ela é exposta por algum tempo em vias públicas, mas tem prazo para terminar, sendo posteriormente substituída por outras imagens e levando-nos a pensar no ciclo da vida.

Agora, voltamo-nos para uma arte que ocupa um espaço que se caracteriza por ser democrático, já que nele circula todo e qualquer tipo de conteúdo: a internet. Considerando a produção de arte contemporânea brasileira, Giselle Beiguelman aparece nesse cenário, sobretudo com relação à arte digital, intervenções em espaços públicos, projetos em rede e em dispositivos de comunicação móveis. Interessa-nos aqui o seu trabalho *Ceci n'est pas une Nike* (2002), no qual Beiguelman parodia nitidamente o quadro de Magritte, onde se pode ler em francês “Ceci n'est pas une pipe”, “isso não é um cachimbo”, nesse caso, “isso não é um Nike”. A imagem de um tênis com o célebre símbolo da marca propõe um conflito entre imagem e representação, onde o espaço da internet parece confundir ainda mais tais conceitos.

Essa obra pode ser vista no site [www.desvirtual.com/nike](http://www.desvirtual.com/nike), onde também era possível interagir com a imagem original por meio do dispositivo nomeado *e-nike generator*. Ao clicar no botão “Destrua um Nike”, qualquer usuário podia desfigurar a imagem do tênis e o texto do modo como quisesse, respeitados os limites permitidos pela programação do site. As imagens geradas podiam ser salvas, destruídas, publicadas ou expostas em uma galeria nesse mesmo site. O site traz a referência ao slogan *Just do it* (traduzindo para o português, “apenas faça”), criado pela agência de propaganda Wieden+Kennedy em 1988. A expressão possui força e já está incorporada ao imaginário das pessoas, tal como o signo que resume a marca da Nike. Esses dois elementos são não apenas mundialmente reconhecidos, mas também admirados.

Beiguelman parece questionar o modo como incorporamos facilmente símbolos e expressões do cotidiano, tal como a marca Nike. O filósofo e professor Jacques Rancière (2012, p. 51) afirma que “Alguns artistas transformam em estátuas monumentais os ícones midiáticos e publicitários para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre nossa percepção [...]”. É essa conotação que Beiguelman parece dar a sua obra. A artista nos leva a pensar o fato de aceitarmos tais imagens e o modo como nos comportamos, por exemplo, quando vamos à loja ou a um site de compras online e compramos “um Nike”, não mais um “tênis da marca Nike”. Beiguelman provavelmente propõe com essa obra que se distorça ou destrua a imagem da Nike e, implicitamente, todos os valores e símbolos implicados à marca. Ao mesmo tempo, a artista aproveita-se do status da marca Nike como força poética de sua obra, conduzindo o público em uma direção contrária ao discurso proferido pela marca.

A imagem original de Beiguelman, ao sofrer interferências realizadas por outras pessoas, provoca o debate acerca dos conceitos de original e cópia e, igualmente, sobre a autoria da obra quando há compartilhamento e interação na mesma. É certo que com a internet esses conceitos são resignificados; a própria imagem matriz de Beiguelman já parece ser uma cópia de uma imagem da Nike, contudo apresenta ruídos, como o seu símbolo invertido, lembrando, outra vez, os produtos falsificados. Ao propor que o público interaja com a obra por meio do site, percebe-se uma aparente confusão sobre as linguagens utilizadas – a programação envolve vários códigos próprios, que por sua vez geram imagens e novos textos e códigos. Assim, Beiguelman propõe uma reflexão sobre a ação do programa que possibilita o acesso à obra e sobre o modo como agimos perante o site. Ao utilizar de um símbolo como a marca da Nike e, ao mesmo tempo, ao remeter à obra de Magritte, a artista

realiza uma ação de samplear, recuperando imagens pré-existentes não só da arte, como também do design e da publicidade.

Ao sugerir que o público interfira ou destrua um símbolo de *status*, tal qual é considerado um tênis da marca Nike na cultura de consumo, as pessoas se deparam com a marca de um modo não esperado, apreendendo uma nova ideia sobre ela. Beiguelman induz as pessoas a um novo modo de ver a marca Nike e aos sentidos imbuídos nos elementos apresentados: o símbolo, a palavra e a imagem. Na verdade, nos é apresentada uma imagem resignificada da Nike e nos é feito o convite de realizar essa ação mais uma vez. Porém, não deliberadamente ao modo como quisermos, já que as ações estão limitadas pelo site, pelo próprio programa e por quem o idealizou. A plataforma e a artista oferecem o programa da distorção, mas direcionam e, de certa forma, manipulam ou restringem o modo como o público deve interagir com a obra.

Deste modo, *Ceci n'est pas une Nike* é uma obra de arte que não se parece com arte, que possui um caráter híbrido devido ao trabalho conjunto de diferentes áreas do saber que colaboram para o seu desenvolvimento e devido a essa característica de convergência das mídias que a cultura digital apresenta. Passados quase quinze anos da sua criação, percebe-se o quanto o site, hoje, parece anacrônico, de difícil navegação e pouco intuitivo – algumas páginas estão em branco, mostrando que talvez a obra necessitasse de atualização. Enfim, a obra de Giselle Beiguelman suscita inúmeras questões que vão além daquelas referentes ao conteúdo formal da obra em si e da mídia utilizada, mas que comportam também questões conceituais e filosóficas.

Outro artista que se utiliza de objetos banais em seus trabalhos e que possui dentre suas principais preocupações apresentar a sua arte em espaços não institucionais do meio artístico, com a finalidade específica de atingir a sociedade de massa, é Paulo Bruscky. Esse artista brasileiro é considerado um dos principais representantes sobre a discussão da utilização de novos meios no Brasil e tal abordagem permanece presente em sua produção até hoje. Para tanto, utiliza-se de espaços não convencionais à arte, como vitrines, paredes da rua, outdoors, correio postal e jornais. O artista atua com um viés de resistência aos mecanismos muitas vezes burocráticos do sistema artístico, sistema este que, ironicamente, acaba, eventualmente, absorvendo e rerepresentando seus trabalhos em espaços institucionais, como em galerias e museus.

Assim como Felix Gonzalez-Torres, Bruscky trabalha também com o suporte do outdoor. Junto ao artista Daniel Santiago, os dois nomearam essa arte de *artdoor*, sendo pioneiros dessa prática no Brasil. Em 1981, em parceria com a prefeitura da cidade de Recife,



criaram a *Primeira Exposição Internacional de Artdoor*. A arte postal serviu como protagonista na divulgação do projeto e na convocação de artistas colaboradores. Ao total, cerca de 110 outdoors localizados nos pontos mais movimentados e de maior fluxo de Recife, transformaram a cidade em uma grande galeria a céu aberto, propondo novos modos de olhar a cidade e subvertendo a função do outdoor, chamando a atenção dos transeuntes e aproximando a arte do cotidiano das pessoas.

Importante ação a ser lembrada, criada em 1974 e que continua até os dias de hoje, é a transformação da sessão dos classificados de jornais específicos de grande circulação, com pequenos anúncios *non-senses* criados pelo artista. Dentre os anúncios, há um deles, criado em parceria com Daniel Santiago, que divulga a “Exposição noturna de arte espacial visível a olho nu da cidade do Recife” e buscava patrocinadores para a proposta de “expor uma aurora tropical artificial colorida” realizada a 100 quilômetros de altitude. Com este anúncio, os artistas ironizam um espaço voltado especificamente para a compra e venda de objetos e serviços, de informações, sobretudo utilitaristas. Outros anúncios foram criados, compondo a série *Arte Classificada*. Com esses anúncios, cria-se um ruído nos meios de comunicação, já que as informações são fictícias e não correspondem a uma realidade plausível, ou seja, não vendem nada a ninguém.

Os anúncios de jornal de Bruscky e Santiago trabalham com os conceitos de unicidade, original e cópia, uma vez que eles são reproduzidos tantas vezes são impressos os jornais, de acordo com a tiragem e não havendo, portanto, um original da obra. O projeto é colaborativo e os artistas não assinam a obra conforme o modo tradicionalmente empregado nos objetos artísticos: os anúncios contêm o contato e o nome “Equipe Bruscky & Santiago” ou apenas Paulo Bruscky, além do número da caixa postal. Desse modo, a série *Arte Classificada* realiza uma crítica aos meios de comunicação, provocando o próprio sistema artístico. Cria-se poesia em meio aos anúncios publicitários, cria-se o inesperado nas páginas comuns de um jornal.

Sob outra perspectiva, as obras aqui citadas contribuem para o entendimento da tendência cada vez maior do desaparecimento de contornos da arte e não-arte. A arte invade o espaço originalmente concedido à publicidade, mas, contrariamente, transforma a sua função original. Apesar de ter uma linguagem irônica, certo humor e irrealidade, os anúncios seguem o formato padrão visual dos demais classificados. Será que o público reconheceu esses anúncios como arte ou somente quando pode vê-los dentro de uma galeria ou museu, em exposição, tal como os encontramos hoje? Em que momento anúncios como esses são



reconhecidos e legitimados como arte? A apropriação de linguagens e a apresentação da arte em espaços da mídia permitem um retorno à condição da arte enquanto mercadoria?

Essas são apenas algumas produções artísticas com as quais podemos entender que o sistema da arte cria e impõe algumas regras, mas também se adapta conforme novas possibilidades são criadas. Ainda que a arte tenha, por vezes, a função de subverter a lógica aparente, servir de resistência e denúncia, acaba igualmente se adequando aos mecanismos vigentes. Exemplo desse fenômeno é a criação artificial do conceito de raridade da obra de arte, a qual condicionou os artistas a criarem obras em série e limitadas, mesmo que elas possam ser reproduzidas infinitas vezes. Esse mecanismo artificial é criado, certamente e, entre outros motivos, para frear e controlar a reprodução do objeto artístico, acentuando o confronto com os objetos não artísticos.

A implicação do objeto artístico como um objeto exclusivo, elitista, menos democrático e acessível é um assunto que permeia também as relações da arte e da não-arte. Quando objetos artísticos são apresentados no cotidiano, como em uma revista, em um jornal, em um outdoor ou na internet, a arte transforma-se em um acontecimento, um acaso cotidiano, visto que deparamo-nos com a arte sem ao menos procurá-la. Desse modo, parece que assistimos a uma proliferação e a uma maior democratização da arte, principalmente no que diz respeito ao seu acesso. Sendo apresentada em espaços não institucionais, por vezes não privados, a arte aproxima-se de um público amplo, sobretudo não especializado em arte. Conquista-se um público admirador de arte ainda maior, o que reflete diretamente no mercado artístico, ocorrendo uma diversificação de preços dos objetos e um aumento exponencial de consumidores de arte.

Assim, acredita-se que as relações da arte contemporânea com a sociedade e o cotidiano merecem ser estudadas e debatidas. Parece que a interface da arte com objetos do cotidiano tende a libertar a arte do entendimento preponderante de ser um objeto de luxo, além de se aproximar a uma linguagem mais acessível. Esse tipo de arte aparentemente diferencia-se da arte culta e de elite e se faz importante por diversificar as produções contemporâneas e por permitir, de certa forma, uma politização da cultura. Então, ao adotar estratégias semelhantes ao mercado de consumo, a arte cria uma aproximação de suas obras com o público? Quais sensações estéticas são provocadas com a arte que se apresenta no universo do cotidiano?

Quaisquer sejam as respostas, não se pode negar que o efeito da multiplicação de imagens artísticas por meio da reprodução possibilitou ampliar o sentido de sensibilidade às massas, pois criou uma vivência de experiências estéticas antes não permitidas. Para

Lipovetsky e Serroy (2015), a estética entrou na era do hiperconsumo de massa. A experiência estética é essencial para nossa percepção do mundo e a arte parece ter, entre outras, a importante função de despertar essa percepção e a interação com o mundo que nos cerca, o mundo cotidiano. Por fim, permear questões inerentes a esse contexto da arte atual nos leva a provocar o debate, a interrogar e a refletir, certamente sem a pretensão de encontrar respostas. Esta reflexão tem, antes, o mérito de colocar no centro da discussão o trabalho de artistas que cruzam experiências, hibridam técnicas e se servem das novas tecnologias instigando a confrontação e o pensamento em torno de tais empreitadas, onde, por vezes, a arte e a não-arte se confundem.

## Referências

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. Tradução Rodney Nascimento. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 13, n. 23, maio de 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27922>. Acesso em: 19 maio 2017.

GIBBONS, Joan. **Art & Advertising**. New York: I.B. Tauris, 2005.

GREFFE, Xavier. **A economia artisticamente criativa**: arte, mercado, sociedade. Iluminuras: Itaú Cultural, 2015.

\_\_\_\_\_. **Arte e Mercado**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 1. ed.

MELLO, Christine. **Arte e novas mídias**: práticas e contextos no Brasil a partir dos 1990. In: Téknne. MATTAR, Denise; MELLO, Christine. Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Nos bastidores da arte contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VETTESE, Angela. **El arte Contemporáneo**: entre el negocio y el lenguaje. Madrid: Ediciones, Rialpp, S. A., 2013.

## COTIDIANO ESTETIZADO: INTERSECÇÕES DA ARTE E DA NÃO-ARTE

Bruna Berger<sup>76</sup>

### RESUMO

Este artigo tem por objetivo compreender as intersecções da arte e da não-arte que se apresentam no espaço cotidiano da contemporaneidade, isto é, fora dos espaços institucionais e legítimos da arte. Os objetos desse estudo são trabalhos artísticos contemporâneos que se apresentam no cotidiano, muitas vezes em meio a elementos corriqueiros da cultura de massa, em diferentes mídias, como outdoors, jornais e internet. Por meio da seleção, análise e interpretação de determinados trabalhos de artistas contemporâneos, como Felix Gonzalez-Torres, Giselle Beiguelman e Paulo Bruscky, propõe-se investigar as suas principais características estéticas e expor a complexidade de tais ações.

**Palavras-chave:** Arte. Não-arte. Estética. Cotidiano. Tecnologia.

Nesse tempo contemporâneo, percebe-se um processo de confluências e hibridismos culturais, sobretudo devido à exposição cada vez mais latente dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias. A arte avança na utilização de estratégias de inserção e de divulgação dos seus conteúdos nas mídias, seja com a finalidade de se promover ou de criticar esses meios. Assiste-se a um fenômeno de apropriações de imagens e objetos pré-existentes – oriundos da cultura de massa, imagens e objetos comerciais e populares, presentes em um contexto capitalista – realizado pela arte, com a finalidade de criar novas produções. Essas, por sua vez, muitas vezes são carregadas de um viés crítico e político, as quais criam novos sentidos. Não é novidade, portanto, que a arte sempre expandiu seus limites socialmente estabelecidos, deslocando-se e transformando-se conforme as tecnologias que tem a sua disposição.

Por outro lado, no que diz respeito ao espectador contemporâneo, ele já está habituado a encontrar uma ampla variedade de signos nos espaços não institucionais da arte, logo se torna também disposto a assimilar trabalhos artísticos. *“En respuesta a ofertas tan variadas, el espectador ha de tomar postura y decidir constantemente con qué actitud desea participar en la obra.”* (VETTESE, 2012, p. 33). Nota-se que os artistas buscam novos meios de fazer e pensar a arte, incluindo as novas mídias, atuando “[...] na lógica do fazer-

---

<sup>76</sup> Mestrado em Artes Visuais - Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria, UFSM Brasil (2016) Colaboradora do Lina Inteligência Criativa, Brasil

pensar arte e tecnologia ao modo de laboratórios vivos e experimentais, nas confluências existentes entre a produção de conhecimento e a produção artística.” (MELLO, 2010, p. 98).

É inegável que, sobretudo com a cultura do virtual, a reprodutibilidade e a difusão das imagens contribuíram para a aproximação e a intersecção da arte com objetos não artísticos, por meio das tecnologias digitais que possibilitam o tratamento digital da informação e a sua disseminação global. Incluem-se aos objetos artísticos ou na não-arte objetos e imagens informacionais, expressivas ou não, que, *a priori*, não se encaixariam no conceito de obra de arte. Como por exemplo, as imagens da comunicação visual, do jornalismo e da publicidade, entre outras. Muitas vezes denominada como arte menor, arte de massa, arte do entretenimento, arte híbrida, enfim, a arte que não se parece com arte torna difusos os contornos de sua definição e nos levam a refletir sobre a relação que estabelecem com os outros objetos do mundo.

É, sobretudo, desde Duchamp e o seu *ready-made* “A fonte”, de 1917, que se questiona: em que medida a arte faz realmente sentido? Passou-se a ironizar o entendimento da obra artística enquanto objeto sagrado, sobre o espaço institucional da arte e a validação que um museu ou uma galeria são capazes de dar a um objeto como sendo uma obra de arte. Os *ready-mades* levantaram a questão sobre o quanto arte parecia estar distante do cotidiano da vida. Outro movimento que contribuiu nesse sentido foi a *pop art*, que teve seu início nos anos de 1960. Foi então que o significado do gosto e a estética na arte se transformaram, dando lugar a uma valorização da experiência estética para além do simples ver, no sentido da contemplação da obra de arte. Passou-se a questionar o que é arte e o que não é arte, uma vez que a arte mistura-se e confunde-se em meio a outros produtos culturais.

Os autores do livro *A estetização do mundo* (2015, p. 90), Gilles Lipovetsky, sociólogo e filósofo, e Jean Serroy, professor e crítico de arte, chamam o momento atual em que vivemos de “capitalismo artista transestético”, definindo-o da seguinte maneira: “[...] ainda que não haja fusão da arte, da moda, das mídias e da mercadoria, as fronteiras destas se tornaram menos distintas, mais permeáveis, e seus domínios menos hierarquizados.”. E seguem dizendo que “Estamos no momento em que os cruzamentos do capitalismo com a arte correspondem em linhas gerais ao projeto de Warhol, de fundir arte e universo comercial.” (Ibid. idem).

Estaria, então, a arte disputando espaço com a cultura de massa? Ou, em outras palavras, a arte ainda possuiria um espaço legítimo na sociedade, diante de tantos produtos culturais e de massa que com ela se relacionam? É sobre isso que o historiador de arte Hans Belting (2006, p. 110) já nos dizia na década de 1980: “[...] não se trata de como a arte se

comporta diante da cultura de massas, mas se a cultura de massas ainda concede à arte um domínio próprio.”. Essa questão parece ainda não definida, portanto, há a necessidade de analisar a relação da arte e não-arte e suas repercussões no meio artístico. Muitos autores considerarem inaceitável duvidar da qualidade da arte de massa em razão da sua natureza, afinal ela faz parte da cadeia generalizada de consumo, podendo revelar, mesmo assim, ambições artísticas e estéticas. As artes e a cultura são consideradas como verdadeiras “[...] alavancas da criatividade econômica, social e ambiental.”, (GREFFE, 2015, p. 11) que tem funcionado com a associação da dimensão estética à dimensão funcional ou utilitária em suas práticas e obras artísticas, produtos e serviços culturais.

A dupla categorização das artes em belas-artes e, por outro lado, artes industriais e comerciais, ou seja, a separação de objetos como arte e não-arte, não são assim estabelecidas em função de estratégias mercantis que visam o lucro? Lipovetsky e Serroy (2015, p. 74) acreditam que “Não só essa divisão torna a arte inacessível à maioria das pessoas, como não faz justiça às artes de massa que proporcionam inegáveis satisfações estéticas ao maior número possível delas.”. Para esses autores, “Depois da arte-para-os-deuses, da arte-para-os-príncipes e da arte-pela-arte, triunfa agora a arte-para-o-mercado.” (*Ibid.*, p. 28). Para Greffe (2013, p. 151), “A obra de arte não é uma mercadoria como as outras, mas cada dia ela se aproxima destas um pouco mais.”.

De fato, a cada época temos uma definição imprecisa e distinta do que é a arte e, para compreendê-la, é necessário mirar os objetos artísticos e seus artistas. Assim, são nas produções dos artistas contemporâneos que, visivelmente, podemos estabelecer perguntas e, talvez, encontrar respostas para esse fenômeno, possibilitando a discussão sobre a criação, os valores e as características da relação entre arte e não-arte. Reconhecemos que o cotidiano atual, tomado pela tecnologia e pelas mídias, notadamente interfere no modo de produção dos artistas, os quais muitas vezes são condicionados a criar as suas obras pensando no suporte e no local em que serão apresentadas. Com essa ação, os artistas incorporam características desse cotidiano, compreendendo que possuem certa consciência da abrangência de suas exposições.

Ao utilizarem-se das tecnologias e mídias contemporâneas, os artistas provocam um questionamento e debate sobre a própria natureza da arte, seu sistema e seu mercado. Ainda que de modo controverso, muitos artistas questionam e criticam o mercado de consumo de massa, porém, adotam as suas técnicas, estratégias e linguagem. Alguns parecem reconhecer e se valer da arte como parte da cadeia generalizada do consumo, atrelando aos seus trabalhos as suas próprias personas artísticas, com o intuito nítido da promoção e da popularidade, tal

como o artista Jeff Koons. Nesse artigo, o interesse repousa especialmente nas produções que escapam das práticas artísticas tradicionais ou do espaço de uma concepção circunscrita da arte. Essas práticas provocam um deslocamento do objeto artístico para um espaço que não é supostamente legítimo do mundo da arte. Com esse movimento, essa arte se parece propositiva, no sentido em que propõe repensarmos a própria natureza da arte e a sua relação com os objetos do cotidiano. São propostas artísticas que nem sempre conseguem ser identificadas como tais, à primeira observação. E é exatamente essa característica que esses objetos podem provocar que despertam o interesse. Sobretudo porque podemos reconhecer que o público o qual é provocado ou confrontado com essas obras, é diferente do público que se prepara para visitar, apreciar e consumir arte em museus, galerias e circuitos artísticos.

Para o pesquisador e artista Helio Fervenza (2005), quando se trata de uma arte que não se parece com arte, não se está a falar de uma arte a ser apreciada, mas de um processo. Contudo, não seria esse um processo que deseja ser visto e interagido, isto é, que anseia ser notado por um público? Esse mesmo autor considera que ocorre uma espécie de auto-apresentação do objeto, sem haver, necessariamente um público. São vários os artistas contemporâneos que trabalham com propostas as quais apresentam as características tratadas anteriormente, ou seja, que exploram as relações da arte e da não-arte, como por exemplo: Antoni Muntadas, Felix Gonzalez-Torres, Jeff Koons, Vik Muniz, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Nelson Leirner, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Giselle Beiguelman, como veremos a partir de alguns trabalhos a seguir.

Citamos primeiramente o artista Felix Gonzalez-Torres, e a sua obra *Untitled, 1991*, parte de projeto de arte pública patrocinado pelo Museu de Arte Moderna (MoMA), apresentada em 24 localidades de Nova Iorque, entre maio e junho de 1992. Por meio de uma fotografia exibida em um outdoor, a obra retrata uma cama vazia e desarrumada, com dois travesseiros, que simbolizam o vestígio de dois corpos ausentes. A imagem trata de um drama pessoal, a perda do companheiro do artista, na época, que morreu vítima da *aids*. Esse trabalho, antes parece refletir o desejo do artista em conquistar espaços não legítimos à arte. Gonzalez-Torres não só apresenta a sua intimidade como também chama a atenção para temas de importâncias sociais e políticas muitas vezes tidas como tabu – o sexo, o homossexualismo, a *aids* e a morte.

Os travesseiros e lençóis amassados apresentados na obra do artista parecem ter sido recentemente usados por duas pessoas, sendo indicativos de um espaço que poderia ter sido compartilhado por ele e o seu companheiro, Ross. Olhando rapidamente, aos olhos de um transeunte qualquer, esta imagem poderia ser entendida como um anúncio de uma marca de

roupa de cama, por exemplo. Porém, com essa obra, Gonzalez-Torres retrata parte da sua vida privada ao público. As atitudes contraditórias que a imagem suscita parecem ser: a celebração de um momento de acoplamento e de prazer e, por outro lado, a exposição do leito de morte do amante do artista e o consequente sentimento de mortificação, de um corpo ausente.

Portanto, a afirmação do artista como um homossexual e soropositivo é nítida nesse trabalho, considerando-se a sua história privada, que morreu também vítima da *aids*. Isto quer dizer que provavelmente sem o conhecimento das dores amorosas e físicas sofridas pelo artista não seríamos capazes de compreender a sua obra dessa maneira, estando ela aberta a outras interpretações, instigando até mesmo a pergunta: isto é arte? A artista norte-americana Tammy Rae Carland conta que a primeira vez em que teve contato com a obra de Gonzalez-Torres foi quando viu o *outdoor* na rua: “Eu nem tinha certeza de que aquilo era mesmo arte.” (THORNTON, 2015, p. 84).

A imagem de Felix Gonzalez-Torres poderia também incorporar o sublime, de acordo com Gibbons (2005), não só em razão da relativa falta de forma dessa imagem, como também por não representar de modo evidente a dor, o sofrimento, a morte, tal qual encontramos na imagem do anúncio da Benetton. Por outro lado, essa última imagem nos direciona ao conceito de abjeto, devido à reação de repulsa e aversão que o tema da morte suscita culturalmente. A obra de Gonzalez-Torres leva também para outra reflexão, sobre as razões da escolha do suporte *outdoor* para a sua obra. As características de efemeridade e de instantaneidade parecem ser uma marca de toda a produção do artista, então certamente que a sua escolha para a obra sobre a qual falamos não foi ao acaso. Com a apresentação de sua obra em um *outdoor*, o artista nos fala sobre a temporalidade e a brevidade da vida, uma vez que ela é exposta por algum tempo em vias públicas, mas tem prazo para terminar, sendo posteriormente substituída por outras imagens e levando-nos a pensar no ciclo da vida.

Agora, voltamo-nos para uma arte que ocupa um espaço que se caracteriza por ser democrático, já que nele circula todo e qualquer tipo de conteúdo: a internet. Considerando a produção de arte contemporânea brasileira, Giselle Beiguelman aparece nesse cenário, sobretudo com relação à arte digital, intervenções em espaços públicos, projetos em rede e em dispositivos de comunicação móveis. Interessa-nos aqui o seu trabalho *Ceci n'est pas une Nike* (2002), no qual Beiguelman parodia nitidamente o quadro de Magritte, onde se pode ler em francês “Ceci n'est pas une pipe”, “isso não é um cachimbo”, nesse caso, “isso não é um Nike”. A imagem de um tênis com o célebre símbolo da marca propõe um conflito entre imagem e representação, onde o espaço da internet parece confundir ainda mais tais conceitos.



Essa obra pode ser vista no site [www.desvirtual.com/nike](http://www.desvirtual.com/nike), onde também era possível interagir com a imagem original por meio do dispositivo nomeado *e-nike generator*. Ao clicar no botão “Destrua um Nike”, qualquer usuário podia desfigurar a imagem do tênis e o texto do modo como quisesse, respeitados os limites permitidos pela programação do site. As imagens geradas podiam ser salvas, destruídas, publicadas ou expostas em uma galeria nesse mesmo site. O site traz a referência ao slogan *Just do it* (traduzindo para o português, “apenas faça”), criado pela agência de propaganda Wieden+Kennedy em 1988. A expressão possui força e já está incorporada ao imaginário das pessoas, tal como o signo que resume a marca da Nike. Esses dois elementos são não apenas mundialmente reconhecidos, mas também admirados.

Beiguelman parece questionar o modo como incorporamos facilmente símbolos e expressões do cotidiano, tal como a marca Nike. O filósofo e professor Jacques Rancière (2012, p. 51) afirma que “Alguns artistas transformam em estátuas monumentais os ícones midiáticos e publicitários para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre nossa percepção [...]”. É essa conotação que Beiguelman parece dar a sua obra. A artista nos leva a pensar o fato de aceitarmos tais imagens e o modo como nos comportamos, por exemplo, quando vamos à loja ou a um site de compras online e compramos “um Nike”, não mais um “tênis da marca Nike”. Beiguelman provavelmente propõe com essa obra que se distorça ou destrua a imagem da Nike e, implicitamente, todos os valores e símbolos implicados à marca. Ao mesmo tempo, a artista aproveita-se do status da marca Nike como força poética de sua obra, conduzindo o público em uma direção contrária ao discurso proferido pela marca.

A imagem original de Beiguelman, ao sofrer interferências realizadas por outras pessoas, provoca o debate acerca dos conceitos de original e cópia e, igualmente, sobre a autoria da obra quando há compartilhamento e interação na mesma. É certo que com a internet esses conceitos são resignificados; a própria imagem matriz de Beiguelman já parece ser uma cópia de uma imagem da Nike, contudo apresenta ruídos, como o seu símbolo invertido, lembrando, outra vez, os produtos falsificados. Ao propor que o público interaja com a obra por meio do site, percebe-se uma aparente confusão sobre as linguagens utilizadas – a programação envolve vários códigos próprios, que por sua vez geram imagens e novos textos e códigos. Assim, Beiguelman propõe uma reflexão sobre a ação do programa que possibilita o acesso à obra e sobre o modo como agimos perante o site. Ao utilizar de um símbolo como a marca da Nike e, ao mesmo tempo, ao remeter à obra de Magritte, a artista

realiza uma ação de samplear, recuperando imagens pré-existentes não só da arte, como também do design e da publicidade.

Ao sugerir que o público interfira ou destrua um símbolo de *status*, tal qual é considerado um tênis da marca Nike na cultura de consumo, as pessoas se deparam com a marca de um modo não esperado, apreendendo uma nova ideia sobre ela. Beiguelman induz as pessoas a um novo modo de ver a marca Nike e aos sentidos imbuídos nos elementos apresentados: o símbolo, a palavra e a imagem. Na verdade, nos é apresentada uma imagem resignificada da Nike e nos é feito o convite de realizar essa ação mais uma vez. Porém, não deliberadamente ao modo como quisermos, já que as ações estão limitadas pelo site, pelo próprio programa e por quem o idealizou. A plataforma e a artista oferecem o programa da distorção, mas direcionam e, de certa forma, manipulam ou restringem o modo como o público deve interagir com a obra.

Deste modo, *Ceci n'est pas une Nike* é uma obra de arte que não se parece com arte, que possui um caráter híbrido devido ao trabalho conjunto de diferentes áreas do saber que colaboram para o seu desenvolvimento e devido a essa característica de convergência das mídias que a cultura digital apresenta. Passados quase quinze anos da sua criação, percebe-se o quanto o site, hoje, parece anacrônico, de difícil navegação e pouco intuitivo – algumas páginas estão em branco, mostrando que talvez a obra necessitasse de atualização. Enfim, a obra de Giselle Beiguelman suscita inúmeras questões que vão além daquelas referentes ao conteúdo formal da obra em si e da mídia utilizada, mas que comportam também questões conceituais e filosóficas.

Outro artista que se utiliza de objetos banais em seus trabalhos e que possui dentre suas principais preocupações apresentar a sua arte em espaços não institucionais do meio artístico, com a finalidade específica de atingir a sociedade de massa, é Paulo Bruscky. Esse artista brasileiro é considerado um dos principais representantes sobre a discussão da utilização de novos meios no Brasil e tal abordagem permanece presente em sua produção até hoje. Para tanto, utiliza-se de espaços não convencionais à arte, como vitrines, paredes da rua, outdoors, correio postal e jornais. O artista atua com um viés de resistência aos mecanismos muitas vezes burocráticos do sistema artístico, sistema este que, ironicamente, acaba, eventualmente, absorvendo e rerepresentando seus trabalhos em espaços institucionais, como em galerias e museus.

Assim como Felix Gonzalez-Torres, Bruscky trabalha também com o suporte do outdoor. Junto ao artista Daniel Santiago, os dois nomearam essa arte de *artdoor*, sendo pioneiros dessa prática no Brasil. Em 1981, em parceria com a prefeitura da cidade de Recife,

criaram a *Primeira Exposição Internacional de Artdoor*. A arte postal serviu como protagonista na divulgação do projeto e na convocação de artistas colaboradores. Ao total, cerca de 110 outdoors localizados nos pontos mais movimentados e de maior fluxo de Recife, transformaram a cidade em uma grande galeria a céu aberto, propondo novos modos de olhar a cidade e subvertendo a função do outdoor, chamando a atenção dos transeuntes e aproximando a arte do cotidiano das pessoas.

Importante ação a ser lembrada, criada em 1974 e que continua até os dias de hoje, é a transformação da sessão dos classificados de jornais específicos de grande circulação, com pequenos anúncios *non-senses* criados pelo artista. Dentre os anúncios, há um deles, criado em parceria com Daniel Santiago, que divulga a “Exposição noturna de arte espacial visível a olho nu da cidade do Recife” e buscava patrocinadores para a proposta de “expor uma aurora tropical artificial colorida” realizada a 100 quilômetros de altitude. Com este anúncio, os artistas ironizam um espaço voltado especificamente para a compra e venda de objetos e serviços, de informações, sobretudo utilitaristas. Outros anúncios foram criados, compondo a série *Arte Classificada*. Com esses anúncios, cria-se um ruído nos meios de comunicação, já que as informações são fictícias e não correspondem a uma realidade plausível, ou seja, não vendem nada a ninguém.

Os anúncios de jornal de Bruscky e Santiago trabalham com os conceitos de unicidade, original e cópia, uma vez que eles são reproduzidos tantas vezes são impressos os jornais, de acordo com a tiragem e não havendo, portanto, um original da obra. O projeto é colaborativo e os artistas não assinam a obra conforme o modo tradicionalmente empregado nos objetos artísticos: os anúncios contêm o contato e o nome “Equipe Bruscky & Santiago” ou apenas Paulo Bruscky, além do número da caixa postal. Desse modo, a série *Arte Classificada* realiza uma crítica aos meios de comunicação, provocando o próprio sistema artístico. Cria-se poesia em meio aos anúncios publicitários, cria-se o inesperado nas páginas comuns de um jornal.

Sob outra perspectiva, as obras aqui citadas contribuem para o entendimento da tendência cada vez maior do desaparecimento de contornos da arte e não-arte. A arte invade o espaço originalmente concedido à publicidade, mas, contrariamente, transforma a sua função original. Apesar de ter uma linguagem irônica, certo humor e irrealidade, os anúncios seguem o formato padrão visual dos demais classificados. Será que o público reconheceu esses anúncios como arte ou somente quando pode vê-los dentro de uma galeria ou museu, em exposição, tal como os encontramos hoje? Em que momento anúncios como esses são

reconhecidos e legitimados como arte? A apropriação de linguagens e a apresentação da arte em espaços da mídia permitem um retorno à condição da arte enquanto mercadoria?

Essas são apenas algumas produções artísticas com as quais podemos entender que o sistema da arte cria e impõe algumas regras, mas também se adapta conforme novas possibilidades são criadas. Ainda que a arte tenha, por vezes, a função de subverter a lógica aparente, servir de resistência e denúncia, acaba igualmente se adequando aos mecanismos vigentes. Exemplo desse fenômeno é a criação artificial do conceito de raridade da obra de arte, a qual condicionou os artistas a criarem obras em série e limitadas, mesmo que elas possam ser reproduzidas infinitas vezes. Esse mecanismo artificial é criado, certamente e, entre outros motivos, para frear e controlar a reprodução do objeto artístico, acentuando o confronto com os objetos não artísticos.

A implicação do objeto artístico como um objeto exclusivo, elitista, menos democrático e acessível é um assunto que permeia também as relações da arte e da não-arte. Quando objetos artísticos são apresentados no cotidiano, como em uma revista, em um jornal, em um outdoor ou na internet, a arte transforma-se em um acontecimento, um acaso cotidiano, visto que deparamo-nos com a arte sem ao menos procurá-la. Desse modo, parece que assistimos a uma proliferação e a uma maior democratização da arte, principalmente no que diz respeito ao seu acesso. Sendo apresentada em espaços não institucionais, por vezes não privados, a arte aproxima-se de um público amplo, sobretudo não especializado em arte. Conquista-se um público admirador de arte ainda maior, o que reflete diretamente no mercado artístico, ocorrendo uma diversificação de preços dos objetos e um aumento exponencial de consumidores de arte.

Assim, acredita-se que as relações da arte contemporânea com a sociedade e o cotidiano merecem ser estudadas e debatidas. Parece que a interface da arte com objetos do cotidiano tende a libertar a arte do entendimento preponderante de ser um objeto de luxo, além de se aproximar a uma linguagem mais acessível. Esse tipo de arte aparentemente diferencia-se da arte culta e de elite e se faz importante por diversificar as produções contemporâneas e por permitir, de certa forma, uma politização da cultura. Então, ao adotar estratégias semelhantes ao mercado de consumo, a arte cria uma aproximação de suas obras com o público? Quais sensações estéticas são provocadas com a arte que se apresenta no universo do cotidiano?

Quaisquer sejam as respostas, não se pode negar que o efeito da multiplicação de imagens artísticas por meio da reprodução possibilitou ampliar o sentido de sensibilidade às massas, pois criou uma vivência de experiências estéticas antes não permitidas. Para

Lipovetsky e Serroy (2015), a estética entrou na era do hiperconsumo de massa. A experiência estética é essencial para nossa percepção do mundo e a arte parece ter, entre outras, a importante função de despertar essa percepção e a interação com o mundo que nos cerca, o mundo cotidiano. Por fim, permear questões inerentes a esse contexto da arte atual nos leva a provocar o debate, a interrogar e a refletir, certamente sem a pretensão de encontrar respostas. Esta reflexão tem, antes, o mérito de colocar no centro da discussão o trabalho de artistas que cruzam experiências, hibridam técnicas e se servem das novas tecnologias instigando a confrontação e o pensamento em torno de tais empreitadas, onde, por vezes, a arte e a não-arte se confundem.

## Referências

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. Tradução Rodney Nascimento. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v. 13, n. 23, maio de 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27922>. Acesso em: 19 maio 2017.

GIBBONS, Joan. **Art & Advertising**. New York: I.B. Tauris, 2005.

GREFFE, Xavier. **A economia artisticamente criativa**: arte, mercado, sociedade. Iluminuras: Itaú Cultural, 2015.

\_\_\_\_\_. **Arte e Mercado**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 1. ed.

MELLO, Christine. **Arte e novas mídias**: práticas e contextos no Brasil a partir dos 1990. In: Téknne. MATTAR, Denise; MELLO, Christine. Fundação Armando Alvares Penteado, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Nos bastidores da arte contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VETTESE, Angela. **El arte Contemporáneo**: entre el negocio y el lenguaje. Madrid: Ediciones, Rialpp, S. A., 2013.

## ILHAS, RIOS, AEROPORTOS E FANTASMAS: A METAVIAGEM DE MARCIA VAITSMAN

Francine Regis Goudel<sup>77</sup>

### RESUMO

Como nas histórias das personagens do autor catalão Enrique Vila-Matas, os caminhos transitados pela artista visual Marcia Vaitsman fazem referência direta ao deslocamento físico e mental. O modo de operação da produção de Vaitsman é o trânsito. Residências de Artistas, pesquisas *in situ* e projetos de expedição ditam o conteúdo das obras da artista. Contudo, a semelhança entre as fabulações de Vila-Matas e Vaitsman, vão além da questão de mobilidade física em si, referem-se a outro tipo de viagem: o deslocamento subjetivo, que acena a consistência de uma condição singular humana. Paleta de cores reduzidas, vastas paisagens silenciosas, a utilização de aparatos midiáticos como suporte, o jogo, o movimento entre paisagem, condição de memória e construção de subjetividade humana posta em discussão, são estas algumas das chaves apresentadas para se pensar o trabalho da artista. A análise final do artigo se dedica a descobrir as pistas da metaviagem que Vaitsman gera em sua recente obra *Ilhas, rios, aeroportos e fantasmas*, (2016) um jogo de tabuleiro que apresenta imagens de toda sua carreira e que convida o expectador a narrar seu próprio deslocamento.

**Palavras-chave:** Marcia Vaitsman. Artista em trânsito. Jogo. Narrativa Visual.

Nos contos mais densos de Enrique Vila-Matas<sup>78</sup> os personagens quase sempre rumam por caminhos ainda não percorridos. Como no celebre livro que leva o próprio autor a narrar sua viagem para Documenta de Kassel na Alemanha<sup>79</sup>, como em *A Viagem Vertical*<sup>80</sup> que leva o personagem a rumar as cidades do sul da Europa ou como em *Dublinesca*<sup>81</sup> onde o protagonista querendo estar em Nova York se contenta em partir para Dublin, a construção narrativa das histórias de Vila-Matas é marcada por este forte pendor ao deslocamento.

No entanto, existe um outro deslocamento que chama atenção na escrita do autor catalão: o estranhamento da própria existência de suas personagens, quando as mesmas

---

<sup>77</sup> Doutoranda em Artes Visuais na linha de Pesquisa Teoria e História das Artes Visuais pelo PPGAV do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, mestre em Estudos Avançados em História da Arte pela Faculdade de Geografia e História da Universidade de Barcelona - UB, Espanha, pós-graduada em Gestão Cultural pela Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Nacional de Córdoba - UNC, Argentina e graduada em Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas pelo Centro de Artes da UDESC. Atualmente dirige a Lugar Específico, uma plataforma especializada em serviços para Artistas Visuais e Circuito de Arte Contemporânea, é Coordenadora da Agenda Cultural e Programa de Residência Artística do Espaço Cultural Armazém - Coletivo Elza, em Florianópolis, Santa Catarina e Diretora Executiva do PRAC#3 - Programa de Residência Artística da Casinha#3, em São Paulo, capital. E-mail: francinegoudel@gmail.com

<sup>78</sup> Enrique Vila-Matas (Barcelona 1948 -) é um premiado escritor espanhol. Dentre suas obras mais conhecidas estão: “Mujer en el espejo contemplando el paisaje” (1973), “Historia abreviada de la literatura portátil” (1985), “Suicidios ejemplares” (1991), “El viaje vertical” (1999), “Exploradores del abismo” (2007), “Dublinesca” (2010), “Kassel no invita a la logica” (2014). In: <http://www.enriquevilamatas.com/obra.html>. Acesso em 12 jan. 2017.

<sup>79</sup> VILA-MATAS, 2015.

<sup>80</sup> VILA-MATAS, 2004.

<sup>81</sup> VILA-MATAS, 2012.

delimitam viagens mais profundas aos seus seres inventados, subvertendo lógicas de pensamento, empenhando viagens a situações limítrofes para revelar sua consistência humana. Esta pontuação pode ser bem ilustrada em seu livro *Suicídios exemplares*<sup>82</sup>, onde as personagens de Vila-Matas, obcecadas pela ideia da morte acabam paradoxalmente se afastando do ato de morrer, transformando questões de ausência em íntima presença, questões de finitude em necessidade de vida.

Na narrativa literária, a construção da linguagem nos permite visualizar a história destes deslocamentos. Da narrativa a imagem caminhamos por um conto. Por intermédio da escrita, os personagens e suas vivências são apresentados e reconstruídos pelo leitor. Constrói-se imgeticamente o texto. Porém, como seria o processo em outra via, da imagem a imaginação, da imagem a outras narrativas? Aqui mostram-se as pistas da metaviagem: O deslocar dentro do deslocamento.

Das narrativas de deslocamento através de imagens, o trabalho da artista visual Marcia Vaitsman<sup>83</sup> faz-se relevante. Muito provavelmente o processo criativo da artista seria combustível para os personagens de Enrique Vila-Matas, pois tange questões que o autor tende a elucubrar: o deslocamento físico e percurso real, discussões metafísicas, ampliação de conceitos pessoais e coletivos.

Para apresentar as construções de Vaitsman e tentar entender seu refinado processo de elaboração, talvez fosse pertinente descrever resumidamente sua trajetória artística. Marcia Vaitsman nasceu em São Paulo capital em 1973 e, apesar de ser uma artista em trânsito pelo mundo, constituiu atualmente sua residência em New Jersey, EUA. É formada em comunicação, arte e fotografia pelas Universidade de São Paulo, KHM Academia de Arte e Mídia de Colônia, Alemanha, e SCAD, Savannah College of Art and Design, EUA, cursando atualmente o doutorado em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra, Portugal. Foi professora da KHM por seis anos e atualmente é professora visitante da Parsons em Nova Iorque. Recebeu prêmios e reconhecimentos como Idea Capital, Prêmio Mostra de Artistas no Exterior da Fundação Bienal de São Paulo, do Prince Claus Fund, UNESCO-Aschberg e a prestigiosa residência do IAMAS no Japão.

---

<sup>82</sup> VILA-MATAS, 2000.

<sup>83</sup> Ver páginas autorizadas de biografias sobre a artista:

<http://www.marciavaitsman.com/>

<https://www.khm.de/~marcia/>

<http://whitespace814.com/artists/marcia-vaitsman/>

<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/links/40417>. Acesso em 12 jan. 2017.



Nos últimos quinze anos, Vaitsman optou por participar de produções em trânsitos nos conhecidos Programas de Residências de Artistas espalhados pelo mundo. Participou de mais de 20 projetos de Residência em países como Brasil, Estados Unidos, Canadá, França, Alemanha, Holanda, Japão e Finlândia. O *modus operandi* itinerante, que artista aplica, possibilita a potência de seu trabalho. E tal é seu pendor por disfrutar da força de um projeto em trânsito que em 2016 montou em sua antiga casa de São Paulo um Programa de Residência chamado *Casinha#3*, voltado para receber artistas de todas as partes do mundo.

O transladar artístico, gerado por estes atuais Programas de Residência, não é um dado exclusivo da contemporaneidade. Remontando a história da arte podemos encontrar exemplos longínquos que simbolizam este desejo de deslocamento por parte dos artistas em busca de novas experiências. (AMARAL, 1998; AUDÉOUD, 2002; MATTOS, 2007). Porém, é na década de 1990 que os ditos “Programas de Residência Artística” tomam a forma do fenômeno atual (GRACIA, 2009) e a produção artística, advinda do florescer destes, aponta o modelo de arte porvir: instalações, *site-specific*, apropriação, *work in progress*, globalização. Ao mesmo tempo, o surgimento de “*novas formas de compartilhamento, de produção, de acesso e de criação parecem ter relação direta com as novas mídias ou a artemídia, ou seja, a arte digital*” (DA SILVA apud GUASQUE, 2014, p.132). As produções em novos aparatos tecnológicos e de mídias, foram incorporadas pela produção artística pós 90, e incluso prestigiados Programas de Residência de Artística, como o IAMAS no Japão por exemplo, são voltados para o desenvolvimento de trabalhos a partir de ferramentas de tecnologia e mídia.<sup>84</sup> E é neste panorama gerado por novas formas de compartilhamento e liberdade de produção artística pós anos 90, que Marcia Vaitsman encontrou as ferramentas adequadas para levantar as questões que lhe são pertinentes.

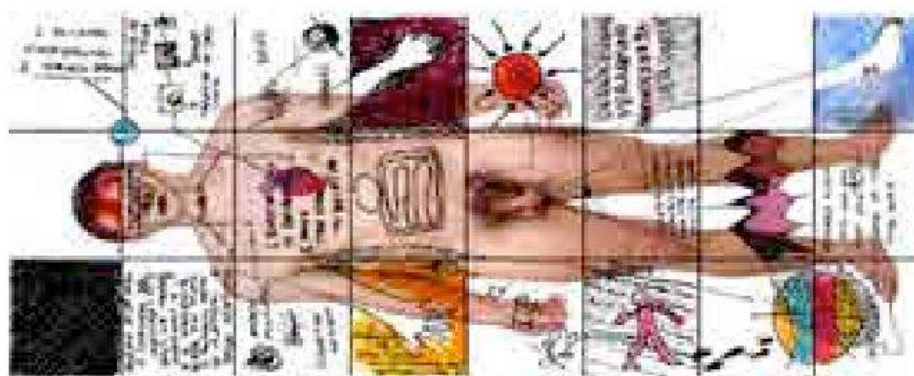
Através de suas obras, percebe-se o corpo que lida com o deslocamento, o corpo que lida com o excesso de informação, de tecnologia, que lida com questões globais e também com sua própria globalidade posta em cena. Contudo, neste jogo, semelhante a viagem dos personagens de Vila-Matas, o deslocamento de Vaitsman aponta não somente para fronteiras, ilhas, rios ou aeroportos. O trasladar mobiliza questões de ordem subjetiva, onde este movimento muitas vezes diz respeito a traspassos interiores que apresentam seu caráter mais humano, o jogo do fora e dentro. Como na saga de Federico Mayol<sup>85</sup>, que por necessidade pulsante decide empreender uma viagem ao sul da Europa, partindo de Barcelona, passando por Porto, Lisboa até chegar a Ilha da Madeira, o movimento vertical no mapa, do qual dá

<sup>84</sup> Ver: <http://www.iamas.ac.jp/history> Acesso em 12 jan. 2017

<sup>85</sup> VILA-MATAS, 2004.

origem ao nome da obra de Vila-Matas<sup>86</sup>, é também o destino metafórico de sua personagem. Uma viagem ao sul, ao fundo, em busca do autoconhecimento, percorrer o caminho do seu desaguar. Existe nos trabalhos de Vaitsman a forte presença de um corpo em deslocamento para esse desaguar.

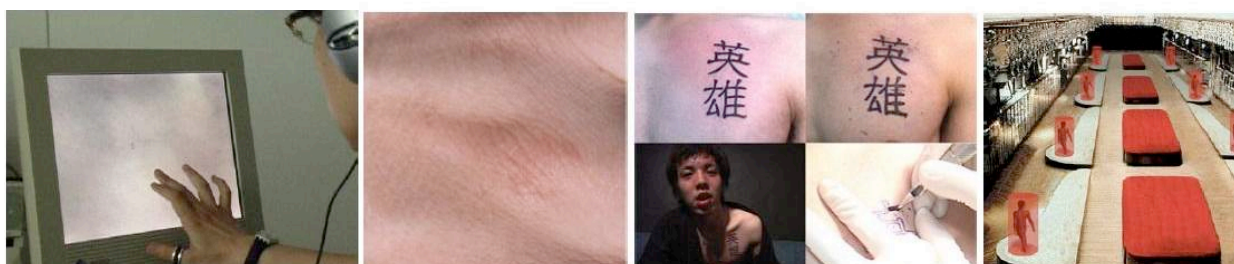
Em seu trabalho *A Common Ancestral Stranger* (Fig.1) do ano 2000, um “metacorpo” elaborado por Vaitsman é apresentado na Alemanha<sup>87</sup>. O “forasteiro”<sup>88</sup> ancestral comum aborda a ideia de um corpo, que poderia ser qualquer um de nós e que contém em si um estranho. Um corpo comum a todos, um estranho descomum a nós mesmos. O trabalho foi exposto em uma instalação interativa de quatro telas, onde através do toque dos visitantes em imagens de um corpo, gerava-se outras narrativas ativadas em sete temas: percepção, memória, desprezo, reprodução, transformação, fé e migração. Entre textos, imagens, vídeos e novos jogos de interatividades os sete temas, considerados também sete outros trabalhos geram um grande hipertexto que tangem as questões abordadas.



rascunho da estrutura do projeto, 2000.

Figura 1 - Detalhes da obra “A Common Ancestral Stranger”, 2000.

Em *The One Made of Light Stuff* (Fig.2) de 2004, uma versão japonesa do “metacorpo”, Vaitsman cria uma instalação interativa onde tatuagens e imperfeições/intervenções na pele também geram narrativas. As questões, imagens e sons narram pensamentos sobre masculinidade, memória coletiva, migração e identidade.



<sup>86</sup> “A viagem vertical”.

<sup>87</sup> Gallerie Projektraum de Colônia.

<sup>88</sup> “Forasteiro ancestral comum”, como a artista prefere traduzir o título para o português.

Figura 2 - Detalhes da obra “The One Made of Light Stuff”, 2004. Encomendado pela Residência Artística de IAMAS no Japão e patrocinado pelo Prince Claus Fund.

Os temas propostos por Vaitsman não são apenas temas gerais esperando seu intenso trabalho. São temas, em parte, de grande intimidade, que ditam também seu processo de deslocamento, migração, identidade e percepção.

Na instalação *10 days of isolation* (Fig.3) de 2013, vemos o refinamento da discussão sobre esse corpo deslocado. Durante alguns dias de viagem, reclusa, sem estar em interação com outros seres humanos, a artista desenvolveu um vídeo onde as imagens transpassam a visualidade de seu isolamento. Cita a artista em seu portfólio: “*Durante esses dias de isolamento, experimentei uma grande conexão com a humanidade. O cérebro compensa para criar empatia?*”.

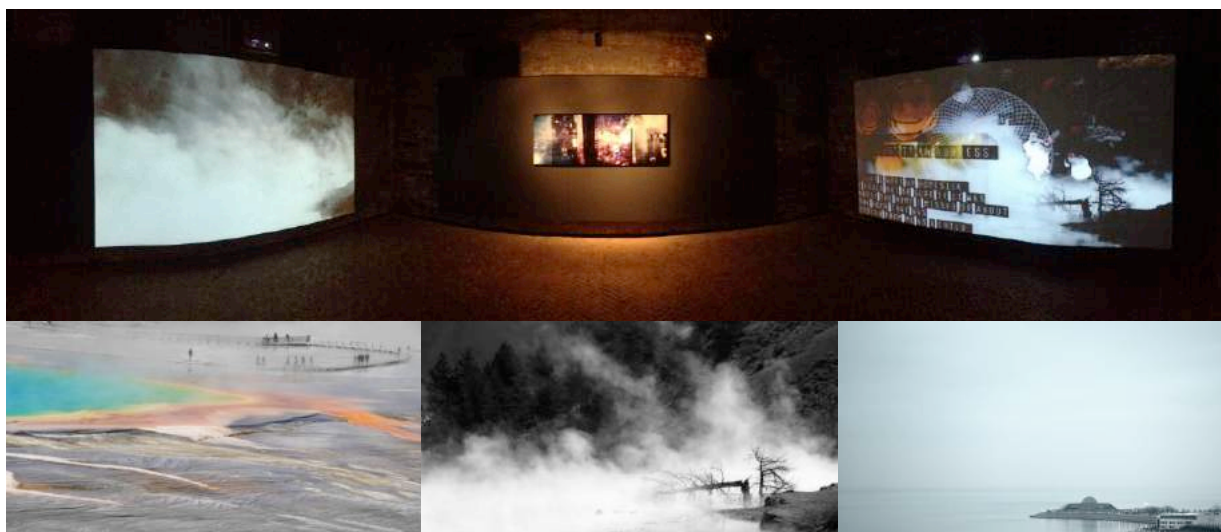


Figura 3 - Detalhes da instalação “10 days of isolation”, 2013, na Whitespace, EUA/ Detalhe das imagens projetadas.

A paleta de tons reduzidos e os vastos locais de silêncio capturados pela artista ressaltam esta estética. Neste trabalho, podemos observar a presença de um corpo que opera tentando entender a consciência de si e dos fenômenos extra-humanos ao seu redor. A sua consciência, a consciência do outro inexistente, a possível consciência de uma natureza.

“*O estúdio do artista pós-moderno é o mundo. O artista migratório pertence aos muitos mensageiros transculturais de um mundo cujas palavras-chave são nomadismo e globalismo*”, (HAERDTE, 1996) a frase, dita pelo fundador de uma rede de artistas em residência, ilustra com precisão o processo artístico de Vaitsman. Em suas viagens a artista parece deixar o ambiente explorado ditar o tema a ser trabalhado, num complexo movimento

entre observar a natureza e o que de lá é fator humano, cultural ou relativo a si própria. Um exaustivo jogo sobre o corpo que habita as situações.

Também os processos físicos e químicos relacionados a força e fonte de energia da natureza baseiam uma pesquisa presente no trabalho da artista. Como no projeto *Heisenberg Boulevard* (Fig.4), idealizado em 2013 porém ainda não executado, é o exemplo claro por esta predileção investigativa. Uma instalação de vídeo com quatro canais projeta imagens dos processos ativos da natureza: Vulcões, tsunamis, terremotos, gêiseres; vistos em sua pura essência, sem sublimidades.

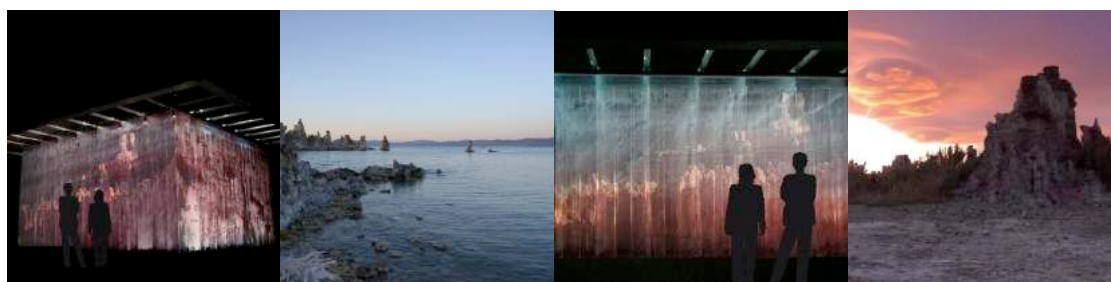


Figura 4 - Projeto de instalação “Heisenberg Boulevard” e imagens que serão projetadas, 2013.

Uma infinita viagem imagética fantasiosa, “(...) pois o material propriamente dito da poesia permanece a fantasia mesma, esta base universal de todas as formas específicas de artes e de todas as artes singulares” (HEGEL apud GONÇALVES, 2001, p. 199). Proposições por vezes fantasiosa, pois seria dá ordem da arte permanecer afastado de um plano lógico, conciso. Quanto mais as obras, em imagens, retardam uma comunicação direta e clara com o espectador, mais se impregnam de potência e discurso.

Diante desta explanação nada exaustiva, apresentação da produção de Vaitsman,

Esse movimento de ir e vir que percorre alguns conceitos do trabalho de Vaitsman, é a combinação de sua predileção pela interatividade, pelo ritmo do jogo. O “estado de jogo”, que tem em um de seus significados o “manejar com destreza as peças segundo as regras”, pode ser visto na produção da artista em diversos anos. Como claramente tratado em *Janken* (Fig.5), vídeo instalação de 2006 que mostra imagens de combinações do popular “Pedra, papel ou tesoura”, onde ninguém ganha ou perde. Porém em 2016 o estado de jogo retorna com latência a produção da artista e parece apontar na direção da discussão que lhe é mais importante. Mas o jogo é conceito amplo no trabalho de Vaitsman. É o vai e volta das questões do corpo, está presente na interatividade que propõe com o seu espectador, que escolhe o destino do seu trabalho, escolhe a narrativa da obra.





Figura 5 - Detalhe da vídeo instalação “Janken”, 2006.



Figura 6 - “Ilhas, rios, aeroportos e fantasmas”, 2016.

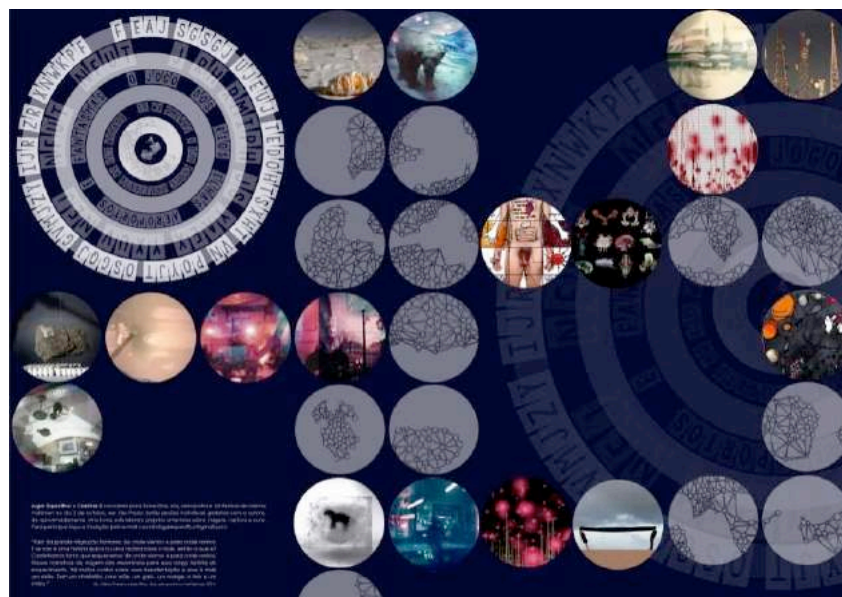


Figura 7 - Detalhe dos sete círculos do tabuleiro de “Ilhas, rios, aeroportos e fantasmas”, 2016, a esquerda superior da imagem. Detalhes dos cartões de imagem do jogo, com imagens propositivas e em seu verso desenhos da artista.

Em seu último trabalho envolvendo a dimensão do jogo, imagens de detalhes de fotografias de trabalhos realizados ao longo de sua carreira, compõe a obra *Ilhas, rios, aeroportos e fantasmas*, 2016 (Fig.6 e Fig.7). Figuras de vastas paisagens silenciosas, de manipulação de imagens da natureza e imagens de ordem subjetivas, agora fazem parte de uma única obra, e estão dispostas em formato redondo em sete círculos concêntricos que montam o tabuleiro do tamanho de uma pessoa. A palavra aqui ganha força junto a imagem. Marcia convida pessoalmente o espectador a participar e vai guiando a viagem subjetiva,

propondo que o convidado conte uma história, relacionando imagens a palavras. Um dado de 20 faces é jogado pelo participante, que escolhe um ponto de início no tabuleiro para contagem. Os círculos de imagem são passados com o dedo, como se fossem casas percorridas por peões. Quando encontra o número sorteado o jogador desvela a imagem e é orientado pela artista a tirar um cartão quadrado, em uma caixa de acrílico, que apresenta uma palavra. Deve então começar a narrar uma ideia, a partir da relação entre imagem e palavra.

Como já mencionado, a escolha das imagens é feita pela artista a partir de seus próprios trabalhos, já a escolha das palavras também não apresenta gratuidade, pois Vaitsman influi certa manipulação na proposição dessa narrativa, quando classifica em grupos as palavras que serão selecionados para cada círculo concêntrico do tabuleiro. Dessa forma, cada estágio do jogo é relacionado a um grupo de vocábulos, que ora podem ser adjetivos, ora substantivos, verbos, e assim por diante. A única meta do jogo é passar pelos 7 estágios de narrativa, iniciando no círculo exterior até chegar as imagens do centro do tabuleiro. A viagem narrativa, subjetiva, visual-descritiva que o participante fará, é de ordem espontânea, Vaitsman apenas conduz o deslocamento como uma mediadora, entre imagens, palavra e subjetividades adjacentes.

O jogo, idealizado para ser transportado em uma mala, até o momento foi praticado uma única vez, em visita da artista ao Programa de Residência *Casinha#3*, em São Paulo em 2016<sup>89</sup>. O encontro contou com um grande público interessado na proposição e a artista realizou sessões individuais dessas metaviagens a portas fechadas, com duração de aproximadamente uma hora. A parte do teor místico que este jogo pode suscitar, das sessões individuais a portas fechadas com números cabalísticos e círculos concêntricos, misticismo o qual outros trabalhos de Vaitsman podem insinuar pistas, a questão essencial de *Ilhas, rios, aeroportos e fantasmas*, parece pairar em algumas postulações-chaves.

De um lado, encontramos nesta proposição a anacrônia, sobrevivência e imanência das imagens artísticas como potências, propulsoras da incidência de um olhar, que irão além da sua mera visualidade, construindo assim um repertório. São elas as responsáveis por suscitar no espectador o ponto de partida para a metaviagem, termo que aqui proponho.

No texto *Quando as imagens tocam o real*, do historiador francês Didi-Huberman de 2012, o autor trilha de forma primorosa as indagações em torno da questão do aparecimento, desaparecimento e importância da permanência e imanência da imagem. Uma imagem é capaz de reunir em sua essência complexos níveis de interlocução, “*deve ser entendida ao*

---

<sup>89</sup> Previsto também para ser apresentado em setembro de 2017 no Museu da Escola Catarinense em Florianópolis.

*mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem*” (DIDI-HUBERMAM, 2012, p. 209). Diante disso, o artista poderia ser entendido como a figura crucial no desdobramento dessa interlocução. Seria ele o responsável por nos transmitir, sutilmente, de forma poética e visual, por onde as imagens podem se manifestar: *“Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma”*. (DIDI-HUBERMAM, 2012, p.215)

O conceito de sintoma ou trecho, trabalhado pelo autor francês, nada tem a ver com questões entre significantes das imagens propostas, que acenam um contexto ou história verídica. Deve ser lida através de um viés de como a apresentação destas imagens se dá ao olhar do espectador por vez primeira, como ela é entendida como imagem e como destaca seus pontos importantes em seu todo. (DIDI-HUBERMAM, 2013). É onde a imagem irá “arder” no convidado do jogo de Vaitsman, vibrando conexões de pensamentos com a sua vida, sua memória ou referencial, possibilitando assim a construção da obra proposta.

Por outro lado, a relação do público como porta-voz da pregnância das experiências e memória é um dado interessante suscitado por este jogo proposto pela artista. Seria um movimento para a leitura de imagem? Processo contrário ao literário, da imagem a narrativa? O que interessa a artista com a narrativa dessas leituras anacrônicas e subjetivas?

A aproximação com o público em trânsito, através das imagens e palavra propostas, enriquece a pesquisa da artista, à medida que entra em contato com a dimensão de coletividade do teor subjetivo. Imagens geradas por sua subjetividade, dispostas ao outro para se conectarem de maneira afirmativa, o trabalho irrompe em *trechos* para os convidados, como se Vaitsman sempre quisesse produzir imagens que rompessem com a lógica racional do espectador e os levasse a um deslocamento subjetivo, uma metaviagem.

Trecho, sintoma, fantasma, são palavras que para o autor francês Didi-Hubermam tangências ideias semelhantes. Traduzem um complexo movimento de conexão entre a visualidade da imagem e o que ela pode transparecer. São suas potencias, o que nos chamam atenção, nos perturbam ou para usar o termo repetidamente empregado nesse artigo: nos deslocam.

Pertinente apara essa análise então a escolha do título do jogo: *Ilhas, rios, aeroportos e fantasmas* diz respeito a essas estruturas percorridas pelo homem, significantes num coletivo e resinificadas na subjetividade. A tautologia das imagens de Vaitsman utilizadas no jogo



para criar essa metaviagem pode ser traduzida dessa forma, na singular conclusão sobre a História da Arte, “uma história de fantasmas para gente grande”<sup>90</sup>.

## Referências

AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

AUDÉOUD, O. **Estudio sobre la movilidad y la libre circulación de personas y productos en el sector cultural**. Universidad de París X. 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem: questão colocado aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Ed. 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Revista Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. V. 2. N. 4. Nov. 2012. Disponível em <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>> Acesso em 16 jul. 2016.

GRACIA, Marta. **Situació dels Programes de Residència per a Artistes a l'Estat Espanyol**. Barcelona: CONCA. 2009.

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. **O Belo e o Destino – Uma introdução a filosofia de Hegel**. São Paulo: Edições Loyola. 2001.

GUASQUE, Yara (Org). **Arte digital: fraturas, preservação proliferativa e dimensão afetiva**. Florianópolis: UDESC, 2014.

HAERDTER, Michael. Encontro Anual da Res Artis, Palestra proferida em Dublin. 1996. Disponível em: <[http://www.resartis.org/en/meetings\\_projects/meetings/general\\_meetings/1996\\_-\\_dublin/michael\\_haerdtter/](http://www.resartis.org/en/meetings_projects/meetings/general_meetings/1996_-_dublin/michael_haerdtter/)> Acesso em 12 jan. 2017

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo: Marcia Vaitsman**. Publicação online sobre as obras do acervo da Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/links/40417>> Acesso em 12 jan. 2017.

VILA-MATAS, Enrique. **A viagem Vertical**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

<sup>90</sup> Referência a coletânea de textos de Aby Warburg, precursor do pensamento de Didi-Huberman, que levam o título “História de fantasmas para gente grande” e tratam dos sintomas anacrônicos da imagem da arte. (WARBURG, 2015).

\_\_\_\_\_. **Dublinesca**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Não há lugar para lógica em Kassel**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. **Suicídios Ejemplares**. Barcelona: Anagrama, 2000.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

## PROVOCAÇÃO E PARTICIPAÇÃO: A EVOCAÇÃO DO MOMENTO PRESENTE EM "URNAS QUENTES" DE ANTONIO MANUEL: (1968)

Isabela Marques Fuchs<sup>91</sup>

### RESUMO

O artigo em questão tem como sua temática central a investigação do potencial participativo, questionador e provocativo da obra "Urnas Quentes" do artista Antonio Manuel, apresentado no Rio de Janeiro no evento *Apocalipopótese*. Assim, entra-se em debate quanto às questões da desmaterialização da obra, na ação artística enquanto potência, no papel do artista enquanto propositador e na junção entre arte e vida na obra em questão. A partir de articulações como as de Le Parc e Moraes, por exemplo, para refletir quanto à impossibilidade de reprodução de uma ação artística e das heterotopias de Foucault e reflexões quanto ao espaço urbano de Lefebvre, pretende-se posicionar quanto à arte participativa ser um dispositivo que permite a expansão de ideias.

**Palavras-chave:** Arte Brasileira. Arte Contemporânea. Arte Participativa. Antonio Manuel. Urnas Quentes.

### Planos Gerais no Aterro / Introdução

É 1968 e Hélio Oiticica organiza o evento *Apocalipopótese* nas proximidades do MAM-RJ. *Ação urbana* seria um termo apropriado para designá-lo, visto que o espaço adotado para a realização deste evento não pode ser deixado em segundo plano: ele foi realizado em um local central, de uma cidade grande, capital, com uma enorme movimentação de pessoas. O espaço, por si só, é o lugar da reprodução das relações sociais e com seu caráter paradoxal. Ele se decifra, se lê e implica um processo significativo (LEFEBVRE, 2006, p.24). Este é o ponto de partida.

O nome, criado por Rogério Duarte, designer gráfico e artista íntimo de Lygia Clark e Oiticica (RODRIGUES, 2007) sugeria simultaneidade, fim dos tempos, hipóteses. Trabalhos de vários artistas no Aterro do Flamengo que visavam uma experiência coletiva com a participação do público estavam lá, justamente em um período de cerceamento das atividades artísticas, da veiculação de produtos culturais e da atividade criativa em geral. Sendo muitas vezes vistos como subversivos que rompiam com o padrão vigente, os artistas da época tinham que driblar com o controle prévio e, ao mesmo tempo, imprevisível (NAPOLITANO, 2002, p.93). Opinião e atos que propunham subversão eram representantes de perigo e ameaça. Nas palavras de Torquato Neto,

---

<sup>91</sup> Mestranda em História pela UFPR.

Cultura & Loucura & Sambistas & Samba & Mangureira & Cage passeando & Parangolés & Caeteles Velásia Parangolé 1968 & Outros & Esses cães fazem coisas do arco da velha & num domingo Apocalipopótese, apocalipopótese, hipopótamo hipótese louca cultura manifestações planos gerais no Aterro tropicália conhecimentos e transações variadas amores novos observação e desfile, levantamento como sempre do espólio, cultura, loucura. (NETO, 1972, p.40)

*Ação urbana* também porque a interatividade, a parceria artista-público era muito real e próxima. E intensa. A arte, em seu deslocamento do museu para a rua, o lugar da vida diária, do cotidiano e das trocas simbólicas do dia-a-dia, cria uma aproximação entre a cultura popular e a produção cultural contemporânea, em uma proposta intencionalmente antiaurática (HARVEY, 2001, p.62). O espaço como elemento neutro, não político e indiferente à organização social não existe; os espaços são políticos. Nessa coexistência de pluralidades mil e da própria maneira de viver a vida urbana, faz com que o espaço seja também o lugar do conflito; por causa deles as cidades resplandecem (LEFEBVRE, 2006, p.219). Justamente por isso, na transposição do museu para a rua, a arte ganha uma nova moldura política. (MORAIS, 2013, p.337).

As questões trazidas pelos artistas no espaço proposto por eles eram múltiplas: Lygia Pape com seus "Ovos" estava lá: o espectador-participante que adentrava à estrutura cúbica coberta de papel fino, só sairia de lá se rompesse essa película. Rogério Duarte levou a violência um pouco mais a sério: apresentou uma cena com cachorros amestrados sob a regência de um adestrador. Metáfora e provocação? Os parangolés de Oiticica (capas, faixas e tendas de pano que se interagem com o movimento de quem as usa enquanto dança) foram vestidos pela Escola de Samba da Mangureira: ou se vestia os parangolés ou se via e ouvia o grupo de samba. A experiência e a liberdade são propostas de assimilação das obras, não sendo somente inseridos dentro do estético e do visual, mas uma experiência construída no aqui-agora (TESSLER, 2000, p.9).



Figura 1 - O Ovo, de Lygia Clark (1968)

Neste evento, haviam vinte caixas de madeira vedadas que deveriam ser abertas pelo público. Hermeticamente fechadas e lacradas, elas intrigavam com o seu conteúdo (ou até mesmo com a possível ausência dele). Peças totalmente simples, quase que toscas, sem qualquer tipo de ornamentação ou rebuscamento. Uma caixa sugere apenas uma coisa: que você deve abri-la, independente do que haja dentro dela; um presente, um explosivo, algo bom, algo ruim, uma surpresa qualquer. E assim foi feito. Diversos objetos em seu interior, como fotografias, poesias, prosas e recortes de jornal, textos manuscritos com trechos como "Fome, fome, fome", imagens desenhadas com corpos magros famintos. Dentro das urnas havia denúncia; denúncia às ditaduras latino-americanas, à barbárie (MACIEL; BRETT, 2005, p.209). Em sua superfície, a própria materialidade e forma de uma urna de votação, põe-se em evidência a condição ambígua dessa caixa lacrada.

E para abrí-las, tal como um presente deve ser desembulhado com seu devido vigor, os espectadores e transeuntes recebiam martelos para abrir as caixas. Em uma ação física violenta, as pessoas jogavam no chão, arremessavam pedras, as martelevam, faziam qualquer tipo de esforço bruto para ver o que havia no interior das mesmas (CANEJO, 2006). O som de fundo, os sambistas da Mangueira que cantavam algo relacionado ao mistério das urnas, com o fervor que é próprio de uma escola de samba, contribuía para que a voracidade fosse ainda maior, que o gesto heróico, autoconsciente e mobilizado unissem o corpo à obra. Nessa soma, o que resulta é justamente a ação.

Estas caixas eram a proposta artística de Antonio Manuel: as *Urnas Quentes*. *Quentes* porque urgentes, *Urnas* com seu duplo sentido de ou funerária ou eleitoral.



Figura 2 - "Urnas Quentes" (1968), de Antonio Manuel.  
Fonte: MAM-RJ

Antonio Manuel é uma figura que apareceu na cena artística carioca nos anos 1960 e sempre se firmou com seu caráter radical. Quando questionado sobre a censura e as formas de lidar com a expressão artística na época, ele rebate:

Tive medo em alguns momentos, mas não deixei de produzir trabalho algum por auto censura. Mesmo porque nós desempenhávamos quase que uma ação guerrilheira contra ela. Estava num processo de luta e de afirmação pessoal e existencial. Os confrontos com os espaços institucionais eram grandes e sérios, mas serviam de material de trabalho (MANUEL, 1999, p.64).

1968, ano da realização de *Urnas Quentes*, não foi apenas um ano qualquer, mas um momento que perdura no imaginário brasileiro até a atualidade. Estamos falando do marco da 'Grande Recusa': recusa dos partidos oficiais, do marxismo burocratizado e do mundo venal, recusa e exigência de transformação da valores (MARCUSE, 1999, p.76). As questões de rebelião e revolta levantadas nesse período (contra a censura, contra a repressão e violência policial aos estudantes, contra a concentração de renda, contra a falsa estabilidade econômica, contra o abuso de poder, etc) se manifestam em uma arte engajada e radical. Há a necessidade de se expressar livremente, envolvendo o "risco de vida", visto que a "liberdade só pode ser testada arriscando a própria vida" (Ibidem), de se manifestar em seu espectro mais sensível e



íntimo. As *Urnas Quentes* arriscam, e muito. Ironicamente (ou melhor, estrategicamente) a proposta de Antonio Manuel driblava a censura que poderia haver contra sua obra. Ora, os militares nada podiam fazer se não podem considerar a obra como um fragmento de *antiestablishment*. Artimanha: essa é a palavra.

### **Levantamento como sempre do espólio / Arte e Vida**

Há uma aproximação das obras de Antonio Manuel com o exercício neoconcretista de seus parceiros e amigos Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, com suas questões quanto à experiência corporal e à interação junto ao espectador. Para os neoconcretistas, a arte era um *quasi-corpus*, nem máquina, nem objeto, mas “um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos”, pois a arte transcende todas as relações mecânicas” (GULLAR, 1999, p.285). As obras do grupo Neoconcreto, como os "Bichos" (1959) de Clark e o "Livro da Criação" (1960) de Lygia Pape são obras que potencializam a ação ativa do espectador - tornando-o assim um participante, e não apenas um sujeito que observa, mas que interage com - fazendo com que o vivido seja recuperado e impulsionado: uma aproximação entre arte e vida. Isso muda totalmente a relação do autor com sua obra e do espectador. Em um processo de desmaterialização da obra, em que o que tem relevância não é a sua materialidade, mas a sua ação potente, o artista não é o autor das obras, mas um propositor.

Há nas obras de Antonio Manuel, em seus flans<sup>92</sup>, em suas performances, um alcance de uma liberdade interior que seria, em seguida, ampliada para suas adjacências, havendo uma espécie de inversão do processo criativo. Na participação direta em suas performances e obras experimentais, cabe essa aproximação entre arte e vida. Antonio Manuel, no caso, é um propositor. Em um convite para o público participar de sua ação, há uma resignificação de sua obra. Sua ação artística não cabe apenas ao individual, mas também para o social, para um despertar criativo (MORAIS, 1970). Coube à sua proposta por em evidência as contradições existentes, fazendo com que haja um processo de reflexão à partir da ação (LE PARC, 2006, p. 198). Ressignificação da sua obra e uma resignificação do conceito do tempo no exercício do espectador.

---

<sup>92</sup> Os flans de Antonio Manuel eram desenhos sobre jornais que misturavam suas ilustrações com as notícias cotidianas, com um enaltecimento à violência cotidiana do período do Golpe Militar (CANEJO, 2006).

Pensando nessa proposta, questiona-se: Urnas Quentes pretendia *agradar* ao público? Ser *gentil* com a crítica? Imagina-se que havia um certo teste dos limites das artes nessa atividade performática, em um espaço livre de questionamento, expressão, poética, intersubjetividades, subjetividades, experiências pessoais e experiências coletivas. Em uma abertura de espaço heterotópico, de múltiplas representações conflitantes em uma mesma área, caracterizados pela inversão, suspensão ou neutralização da ordem oficial (FOUCAULT, 2004, p.413) cria-se uma maior sustentação entre experiência artística e experiência vivida. A questão do espaço institucionalizado é questionado. Há uma recusa de uma arte como "artigo de luxo, permanente, portátil e vendável" (SMITH, 2011, p.182). Galerias, museus e o mercado e espaço institucional das artes são rejeitados, negados e provocados. O Aterro do Flamengo, espaço onde ocorreu o Apocalipópótese, é um local amplo, público e ironicamente, ao lado do MAM-RJ. É um local de passagem, reconhecido pelos cariocas. Nesse exercício de contestação, pode-se desglorificar tanto nos objetos de arte quanto no próprio artista a aura, a genialidade, o inalcançável, o utópico.

Arte e vida nas Urnas Quentes criam debate, abrem portas. Ou, no mínimo, dão uma leve cutucada, uma sutil sugestão quanto à necessidade de posicionamento político e ético. Em seguida, as mesmas necessidades se tornam quanto à produção artística brasileira da época.

### **Transações variadas / Engajamento, ação coletiva e experiência do tempo**

"As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria". (FREIRE, 2006, p.10). Neste caso, também podemos arcar com as consequências da imprevisibilidade. No momento em que o público é ativo e intervém no processo presente da obra, ela nela mesma em sua potência completa, podemos contar com inúmeros imprevistos. É o risco. Podemos ter espectadores que simplesmente não querem abrir as caixas de madeira. Elas podem não se romper com sua devida facilidade, fazendo com que as pessoas simplesmente desistam de tentar. Ou, até mesmo, podem ignorar qualquer tipo de mensagem posta na obra. Uma proposta artística participativa necessita que um público interfira, se comprometa, assuma responsabilidade na obra (LUERSEN, 2013). Se não, nada acontece. Se não, temos apenas caixas de madeira como qualquer outra encontrada em galpões industriais ou no lixo.

Não temos eternidade em ações do gênero de Urnas Quentes. Temos o aqui-agora. Podemos reproduzi-la em fotografias, em vídeos e em documentos, mas reprodutiva não seria a palavra apropriada. E seu impacto maior é justamente a sua estratégia que contorna os maquinismos necessários à circulação do capital nas artes (PHELAN, 1997). Como na afirmação de Julio Le Parc (2006, p.198), "o interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, de conteúdo etc., mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte, é a atitude do artista".

No ato de não realizar uma produção artística "convencional" e, em seu lugar, criar perturbações e inquietações no sistema (LE PARC, 2006, p.199), há uma forte exigência com o público. Ele tem que se posicionar, ele tem que agir, ele tem que reagir, se situar; não apenas olhar, achar interessante e sair de perto. É um jogo. Porém, a sutileza da ação artística, da proposta do artista, está na questão entre ser uma imposição ou uma proposição. Antonio Manuel não impõe que ninguém abra caixa alguma; ele propõe, cutuca, instiga. Não existe nenhum imperativo em sua ação, nenhuma palavra de ordem. Porém, há uma abertura para a experiência em um jogo de participação rumo à uma experiência coletiva.

Cabe situarmos então o próprio Hélio Oiticica, o propositor da Apocalipopóse ao qual as Urnas Quentes se inserem, nestas situações-limite da arte. Em seu texto "Esquema Geral da Nova Objetividade", publicado no catálogo da mostra "Nova Objetividade Brasileira" em 1967 do MAM-RJ, Oiticica postula quanto a uma formulação do estado da arte brasileira de vanguarda da época, citando suas características. Resumidamente, ele afirma quanto à tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete, a participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.) e a abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos. Porém, ele mesmo problematiza a questão do espectador, enumerando duas maneiras de participação; uma envolvendo uma espécie de "manipulação" (ou "participação sensorial corporal"), e a outra que envolve uma "participação semântica". Estas duas propostas são o oposto de um mecanicismo; são propostas de novos significados. Em uma ação artística, não se pode participar de maneira automática, se não se transforma em uma atitude tão robotizada quanto uma contemplação de uma obra de arte, não havendo espaço para questionamento algum (ou até mesmo algo mais superficial do que isso).

O desafio essencial da arte participativa, portanto, não é exatamente a ideia, mas encontrar meios de expressão de modo que seja aparente e atraente para quem o vê, uma espécie de jogo de sedução (CHANDLER; LIPARD, 2013). Nisso, cabe o questionamento levantado por Oiticica (1973): "para quem faz o artista sua obra?" Para quem foi feito as

*Urnas Quentes?* Aqui não temos apenas a criação de algo, mas a comunicação efetiva de algo que para o próprio Antonio Manuel lhe é fundamental. Porém, ter esse diálogo dentro de um museu teria uma outra potência; seria um dispositivo falho. A comunicação teria de ser muito mais ampla, atingir muito mais gente. É essa a grande latência e pujança não só de Urnas Quentes, mas como em grande parte das propostas da antiarte e das ações artísticas participativas: o artista toma espaço como propositositor. Pois

o papel do artista na sociedade é:  
por em evidência, no interior de cada meio, as contradições existentes;  
desenvolver uma ação a fim de que sejam as próprias pessoas que produzam as mudanças;  
a quase-totalidade daquilo que fazemos em nome da cultura contribui para o prolongamento de um sistema baseado em relações entre dominantes e dominados;  
a persistência dessas relações é garantida pela manutenção da dependência e da passividade nas pessoas. (Le parc, 1968, p.199).

## Referências

CANEJO, Cynthia Maria. **Gestos Efêmeros e obras tangíveis**: a trajetória de Antonio Manuel. Revista Novos Estudos. n° 76 São Paulo Nov. 2006.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy. **A desmaterialização da arte**. Revista Arte&Ensaio, Rio de Janeiro, n.25, maio 2013.

FOUCAULT, Michel. **Outros Espaços**. In.: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2a edição. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2004.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GULLAR, Ferreira. **Do cubismo à arte neoconcreta**. 3a edição. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A Produção do Espaço**. 2006. Disponível em: <[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq\\_interface/1a\\_aula/A\\_producao\\_do\\_espaco.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/1a_aula/A_producao_do_espaco.pdf)>. Acesso em: 29 de Novembro de 2016.

LE PARC, Julio. Guerrilha Cultural?, 1968. In.: Cotrim, Cecilia; Ferreira, Gloria. Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LUERSEN, Paula. O público e as propostas participativas: exigências e experiências. 22° Encontro Nacional. Belém, 2013.

MACIEL, Kátia. Brett, Guy. **Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: N Imagem/Contracapa Livraria, 2005.

MANUEL, Antonio. **Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilha**, 1999. Rio de Janeiro, Lacerda Ed., p.62. In.: Araújo, Virgínia Gil. Censurado: Uma Parada (1997): Um estudo sobre a atuação de Antonio Manuel na Ditadura Militar no Brasil. Revista Afuera. nº15 Buenos Aires Dez. 2015

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8a edição: São Paulo, Editora LTC. 1999.

MATOS, Olgária. **Paris 1968**: as barricadas do desejo. p. 36. 1a edição: São Paulo, Editora Brasiliense. 1981.

MORAIS, Frederico. **Entrevista à Marília Andrés Ribeiro**: "A arte não pertence à ninguém". Revista UFMG, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.336-351, jan.jul.2013.

\_\_\_\_\_. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'", *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, n. 1, jan-fev. 1970.

NAPOLITANO, Marcos. **A Música Popular Brasileira (MPB) dos Anos 70**: Resistência Política e Consumo Cultural. IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia\\_artigos/2napolitano70\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf). Acesso em: 1º de Dezembro de 2016.

NETO, Torquato. **Espaço partido ao meio, meia oito**. Rio de Janeiro, 4 de março de 1972. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). Torquatália - Geléia Geral: Obra reunida de Torquato Neto. Vol. II. Rocco: Rio de Janeiro. 2003.

OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade**, 1973. In.: Cotrim, Cecilia; Ferreira, Gloria. Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance**: representação sem reprodução. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos Fatais**: design, música, tropicalismo. 1a edição. São Paulo: 2AB, 2007.

SMITH, Roberta. **Arte Conceitual**. In. Stangos, Nikos (org.) Conceitos de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 182.

TESSLER, Elida. **Das invenções à invenção**: um salto sem rede na arte brasileira. In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. n.19 Porto Alegre 2000.

## AS CIDADES FUTURISTAS E IMAGINÁRIAS NA OBRA DE ANDRE SERAFIM

Juliano de Paula Antocevez<sup>93</sup>

### RESUMO

O presente artigo fala sobre as temáticas urbanas na obra do artista visual Andre Serafim, natural de Paranaguá/PR, focado principalmente em sua produção de Arte Digital, em que Serafim trabalha desde 2004 e desenvolve de forma autodidata técnicas de pintura digital. Centrado na série “O Livro de Ícaro”, obra digital em que trabalha há alguns anos e expõe em 2016/2017, no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba/PR, o artigo também fala de outros trabalhos em arte digital em que Serafim utiliza edição e interferência em fotos digitais, em seu grupo artístico de Paranaguá/PR. Como principal referencial teórico, foi utilizado o livro “Cidades Invisíveis”, de Ítalo Calvino.

**Palavras-chave:** Arte Digital. Cidades Imaginárias. Artistas de Paranaguá/Paraná. Andre Serafim.

Natural de Paranaguá, cidade litorânea do Estado do Paraná, o artista visual Andre Serafim realiza seus trabalhos mesclando uma série de linguagens artísticas, como pintura, desenho, livro de artista e Arte Digital.

Uma de suas temáticas constantes é a cidade, com grandes centros urbanos, sempre cheios de prédios, carros e pessoas (figura 01). Muito importante para seus trabalhos, os grandes centros urbanos que cria são uma mescla de cidades existentes e inventadas, algumas delas com características futuristas. Reflexo, talvez, de suas passagens por diversos locais. Andre Serafim residiu grande parte de sua vida em sua cidade natal, Paranaguá/PR, porém dividiu sua vivência em outros centros urbanos, como Blumenau/SC (dois anos), São Paulo/SP (um ano), Curitiba/PR (entre 1982 e 1990), em Santos/SP no final dos anos 1990, além de sua experiência de 2 meses em Paris/França.

---

<sup>93</sup> Mestrando em Artes Visuais pela UDESC.



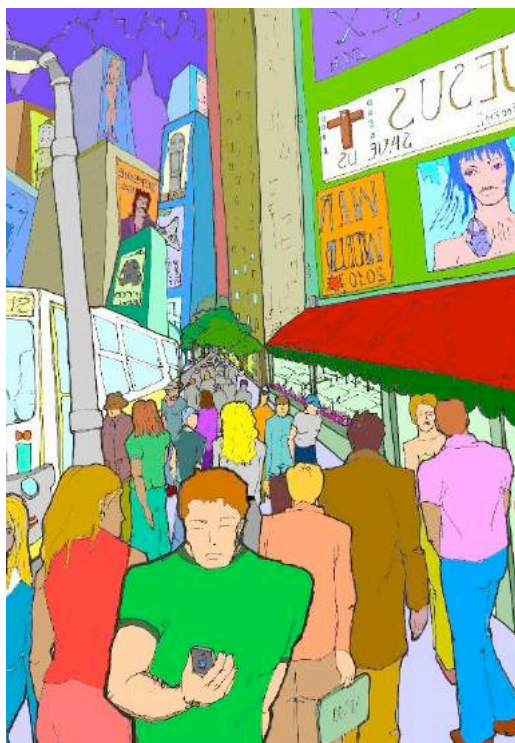


Figura 1 – Andre Serafim. Da série: “The Book of Icarus”, 2010-2015. Arte digital, Arquivo digital .Acervo do Artista.

Como referência para a compreensão das obras de Andre Serafim, poderíamos citar o livro “Cidades Invisíveis”, de Ítalo Calvino. Apesar da história ser fictícia, o tempo todo, o autor tenta convencer o público de sua veracidade, através das aventuras do viajante e mercador veneziano Marco Polo em suas longas conversas com o imperador dos Tártaros Kublai Khan. Publicado em 1972, a história contada no livro de Calvino se passa no século XIII, quando Marco Polo chega ao império de Kublai Khan, local onde passa 17 anos, desempenhando a função de diplomata. Nesse período ele narra ao imperador, várias histórias sobre o seu vasto império, tão grande que nem o próprio imperador conseguiu conhecer pessoalmente. Marco Polo fala descreve 55 cidades fantásticas, com uma série de detalhes, fazendo com que o imperador também viaje por esses locais em sua imaginação. Com grande poética, as cidades invisíveis narradas na obra, possuem qualidades e fatores improváveis, o que leva Khan a duvidar das viagens, achando que Marco Polo está inventando suas histórias (CALVINO, 1990).

Nos parece que, assim como o personagem Marco Polo, ao narrar suas cidades fantásticas e improváveis para o imperador, Andre Serafim também cria toda um universo pessoal para contar suas histórias (figura 02).

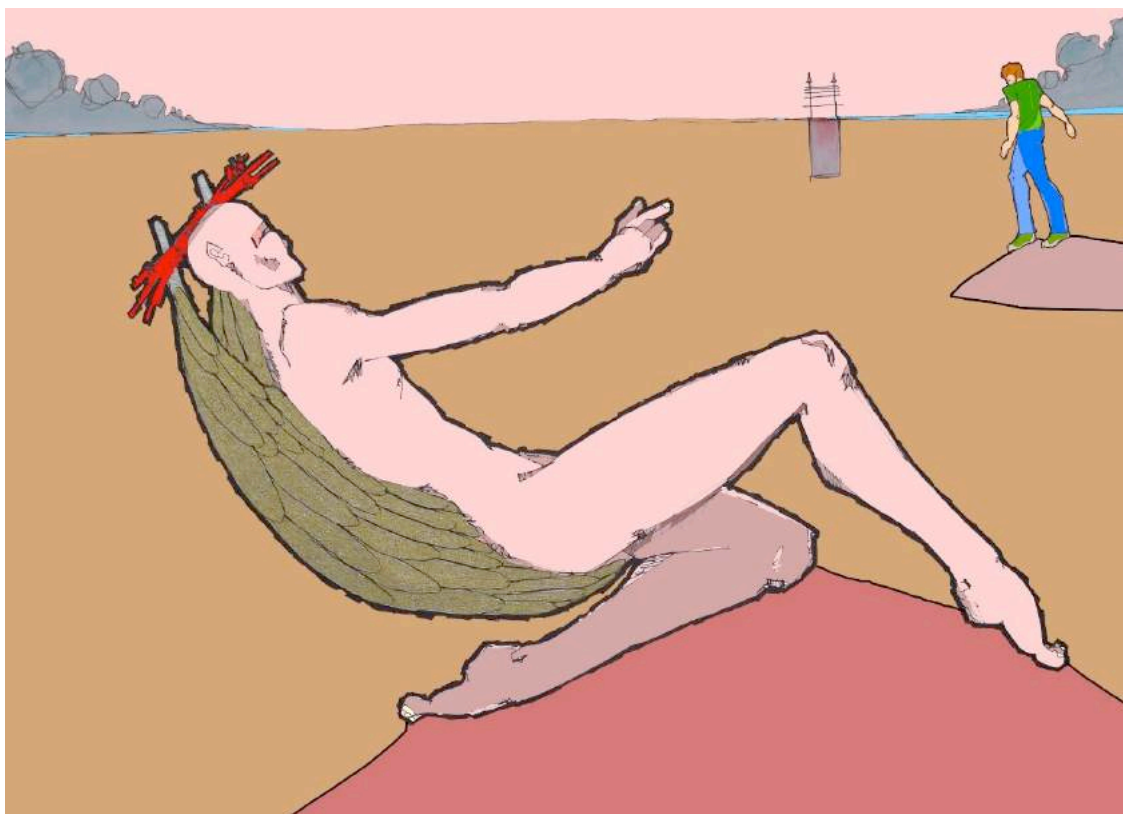


Figura 2 – Andre Serafim. Da série: “The Book of Icarus”, 2010-2015. Arte digital – Arquivo digital. Acervo do Artista.

Em uma de suas séries mais importantes, intitulada “The Book of Icarus” (figuras 01 a 05), as pinturas digitais de Andre Serafim também nos levam a mundos fantasiosos. Nessa série seu personagem principal vive num grande centro urbano e mesmo cercado de muitas pessoas, se considera um solitário. A série conta com aproximadamente 50 pinturas digitais, mostrando diversos detalhes dessa cidade. A personagem em destaque, um homem comum, misteriosamente, é levado a um outro planeta, universo ou dimensão. O local desconhecido, em meio a suas paisagens misteriosas, é habitado por grandes seres alados – humanóides nus que podem voar para outros planetas com suas grandes asas. O viajante é apresentado às flores coração, planta natural do local, cheia de propriedades mágicas e positivas, com o poder de trazer amor e compaixão à quem as toca.

À personagem da história é dada a autorização para trazer as flores coração à sua cidade de origem, para onde retorna (figura 03). Ao andar em meio às pessoas tenta entregar as flores a elas, bem como toda sua carga de energia positiva, porém ninguém liga para ele, pois muitos, preocupam-se somente com seu dia a dia corrido (figura 04).



Figuras 3 e 4 – Andre Serafim. Da série: “The Book of Icarus”, 2010-2015. Arte digital - Arquivos digitais. Acervo do Artista.

Depois de muito insistir, cansado, ele desiste. Mesmo assim, ele escreve um livro narrando toda sua história e por acidente deixa o livro abandonado em uma praça. Neste momento, uma nova personagem, outro homem comum, encontra o livro e ao ler, refaz toda a viagem feita pela personagem principal (figura 05). Nesse jogo de ir e voltar à narrativa, os espectadores das pinturas digitais de Andre Serafim, vendo as obras afora, pela terceira vez refazem esta viagem, a partir de seu próprio olhar (SERAFIM, 2016).

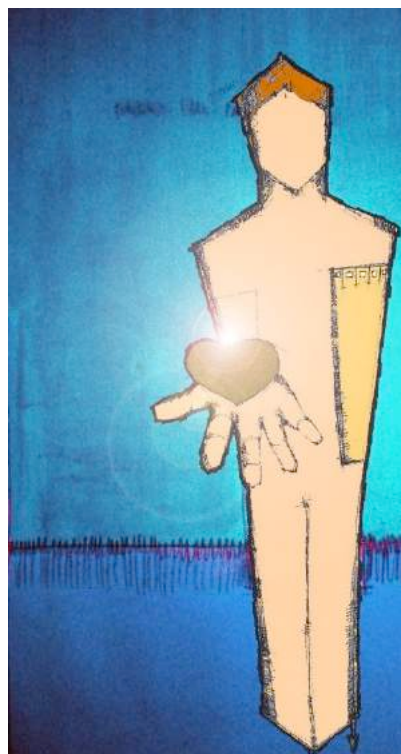


Figura 5 – Andre Serafim. Da série: “The Book of Icarus”, 2010-2015. Arte digital – Arquivo digital.  
Acervo do Artista

A série do Ícaro foi realizada entre 2010 e 2015. Em 2014, uma versão prévia da série, contando com 11 (onze) imagens, foram expostas no Arquivo Histórico Municipal, em Antonina/Paraná. Nessa ocasião, este desdobramento da série foi chamado “*Miles Aways*”, onde uma outra “história” é contada e sua narrativa com as flores corações. As imagens tinham as dimensões de 20 x 15 cm cada, impressos em vinil adesivo laminado (*fine print*), fixados em uma parede de aproximadamente 4 metros de área total (SERAFIM, 2016).

Em 2016/2017, em uma grande exposição no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC/PR), em Curitiba, a obra foi exposta no formato de vídeo, com uma trilha sonora especial, projetando as imagens em sequência, dando vida à narrativa da história. A exposição denominada “Ícaro e o Labirinto”, também contou com a participação dos artistas Bení Moura e Marcel Fernandes, com obras, cujas referências, remetem ao mito de Ícaro e seu voo ousado, tema central desta curadoria.

Segundo o curador da exposição João Henrique do Amaral, os artistas têm em comum obras que mesclam ousadia e liberdade criativa sem concessões aos modismos. Eles apresentam instalações em que o mito de Ícaro, o castigado por ousar alçar voos, é revisitado. As instalações utilizaram três ambientes no espaço Sala Theodoro De Bona do MAC/PR. (AMARAL, 2016)





Figura 6 – Beni Moura. “Ícaro e o Labirinto”, 2016. Instalação, tecidos diversos, recortes, formas, texturas e costuras. Dimensões variáveis. Foto: Juliano Antoceveiz

Na exposição “Ícaro e o Labirinto”, Beni Moura fez uma série de representações escultóricas de asas. Formando uma grande instalação, muitas dessas asas eram de cerâmica, fixadas nas paredes, tendo como destaque um imenso par de asas de tecidos brancos, que estava suspenso no centro da sala, que foi fixado de forma em que os visitantes podiam parar em frente delas e se imaginarem alados, alvo de muitas *selfies* (figura 06). Marcel Fernandes apresentou uma instalação com registros fictícios, montados de tal forma que parecia documentar outros mundos “verdadeiros”. Nesta grande obra, foram utilizadas várias fotografias manipuladas digitalmente, textos, imagens montadas em mesas de luz, além de algumas pedras e outros objetos, organizados como em um museu de ciência (figura 07). Já Andre Serafim, além de apresentar seu vídeo da série do “The Book of Icarus”, também apresentou alguns desenhos e pinturas, uma série de pinturas digitais impressas em *fine art*<sup>94</sup> (Papel *Canson Infinity Fine Art Edition Etching*), e uma grande quantidade de livros de artista. Esses livros eram de diversos formatos e ficavam sobre algumas mesas guardados, outros, em suas gavetas e envelopes, convidavam os visitantes para abri-los e manipulá-los.

<sup>94</sup> Impressão Fine Art - São impressões de fotografias, desenhos, pinturas e arte digital por processo de deposição de pigmento mineral em papéis de fibra de algodão ou alfacelulose e outras mídias de qualidade, usando sempre o mais rigoroso gerenciamento de cor e equipamentos de última geração, tudo sob os cuidados e a atenção de especialistas. A preocupação com a durabilidade e permanência das impressões é outro aspecto importante da impressão Fine Art e hoje chegamos a patamares nunca antes imaginados, com impressões certificadas para mais de 250 anos de permanência (Respeitadas as devidas condições de exibição e armazenamento).

Fonte: <http://imagemimpressa.com/site/impressoes/>

Nos livros fez-se presente uma série de referências ao Ícaro e a viajantes a outros planetas, com desenhos coloridos, pinturas e textos. Além disso, realizou alguns desenhos e pintura diretamente nas paredes da sala de exposição do museu.(figura 08)



Figura 7 – Marcel Fernandes. “Ícaro e o Labirinto”, 2016. Instalação, imagens impressas em fotografia *fine art*. Visão panorâmica, dimensões variáveis. Foto: Juliano Antoceveiz

Os artistas visuais Bení Moura e Marcel Fernandes, juntamente com o falecido Antonio Temporão, formaram com Andre Serafim um grupo de artistas contemporâneos em Paranaguá. Além de realizar suas produções pessoais, os integrantes do grupo também discutiam sobre arte e seus trabalhos, realizando também diversas exposições coletivas. A participação neste grupo foi muito importante para o desenvolvimento dos trabalhos de Serafim (SERAFIM, 2016).

Em uma cidade que sempre deu muita prioridade à arte tradicional, a união desses quatro artistas foi muito importante para o desenvolvimento da arte contemporânea em Paranaguá, inserindo novas possibilidades no circuito de arte local.





Figura 8 – Andre Serafim. “Sem título”, 2016. Instalação, desenho e aquarelas realizado na parede do MAC/PR, dimensões aproximadas 2,00 x 2,00 m).Foto: Juliano Antoceveiz

Beni Moura é ceramista e em suas obras realiza esculturas, utilizando tecidos e terras. Marcel Fernandes trabalha com fotografias e fotomontagens. Enquanto Antônio Temporão realizou diversas obras tanto em pintura como em fotografia, elaborando grandes instalações e em suas últimas obras,desenvolvia arte digital. No grupo, além de pintura e desenho, Andre Serafim começou a fazer experimentações com arte digital, a partir de programas de edição de imagens em 2004 (SERAFIM, 2016).

Incentivados pelos artistas mencionados, principalmente por Antônio Temporão, Serafim foi se aperfeiçoando e, de forma autodidata, criando suas próprias técnicas de trabalho, resultando num processo em que realizava desenhos a mão em papel, posteriormente fotografados em alta resolução e então digitalizados e coloridos em programas de edição de imagens digitais. Dessa forma, permitindo através da tela do computador, trabalhar de maneira semelhante em que trabalhava na tela de pintura, com suas tintas e pincéis. Utilizando uma série de recursos, como por exemplo, a sobreposição de camadas, transparências,iluminação e veladuras para obter cores diferentes da paleta tradicional de cores do computador, acabando por desenvolver uma nova forma de se expressar para si próprio.

Segundo João Henrique do Amaral, curador da exposição no MAC/PR: “Andre Serafim é frenético qual sua produção, embebidas em HQs, em séries de TV e em todas as manifestações que envolvam grafismo e emotividade.” (AMARAL, 2016)



Figura 9 – Andre Serafim. Da série: “The Journey”, 2014. Arquivos digitais, fotografia, pintura digital, impressões em papel fotográfico *Canson*, laminados, s/ fibran preto. Acervo do Artista.

Com essas experimentações, foi testando e se aperfeiçoando cada vez mais seus trabalhos, expandindo sua técnica para a fotografia, em que seus personagens desenhados, as vezes apareciam nos cenários existentes nas fotos. Muitas vezes, essas imagens eram manipuladas. Para esses trabalhos feitos a partir de fotografias de paisagens urbanas, trabalhou com suas fotos e de outros artistas – cedidas exclusivamente para a realização de seus trabalhos. Em uma dessas séries, “The Journey” (figura 09), a partir de várias fotos de viagens da artista e amiga Sylvia Capriles, insere um de seus personagens em uma viagem de trem, passando por San Petesburg.

Nesta série específica, as personagens criadas digitalmente são coloridas, enquanto o mundo real, as fotos que servem de suporte, são retratados em preto e branco, ou com suas cores desbotadas e apagadas.

De maneira geral, as obras de Andre Serafim, sempre são representadas por cidades, com grandes centros urbanos, podendo considerá-las quase uma personagem de suas narrativas. Cidades criadas com todo o cuidado onde cada detalhe foi realizado com uma atenção meticulosa. O artista mescla os grandes centros urbanos existentes em várias partes do mundo, com partes totalmente novas, criadas por ele, lembrando inspirações de histórias em quadrinhos e cinema de ficção científica – referências usadas por Serafim. Em meio a prédios gigantescos, asfalto, concreto e vidro em todo lugar, sem muito espaço para a natureza, cartazes e outdoors poluindo a visão dos personagens, um grande fluxo de carros e pessoas. Pessoas essas, que mesmo estando em meio a muitas outras, parecem solitárias, quando comparadas atualmente em diversas metrópoles. Algumas dessas cidades são retratadas com temáticas totalmente futuristas e contam com naves espaciais, arquitetura e maquinários com linhas de uma tecnologia de filmes de ficção científica (figura 10).

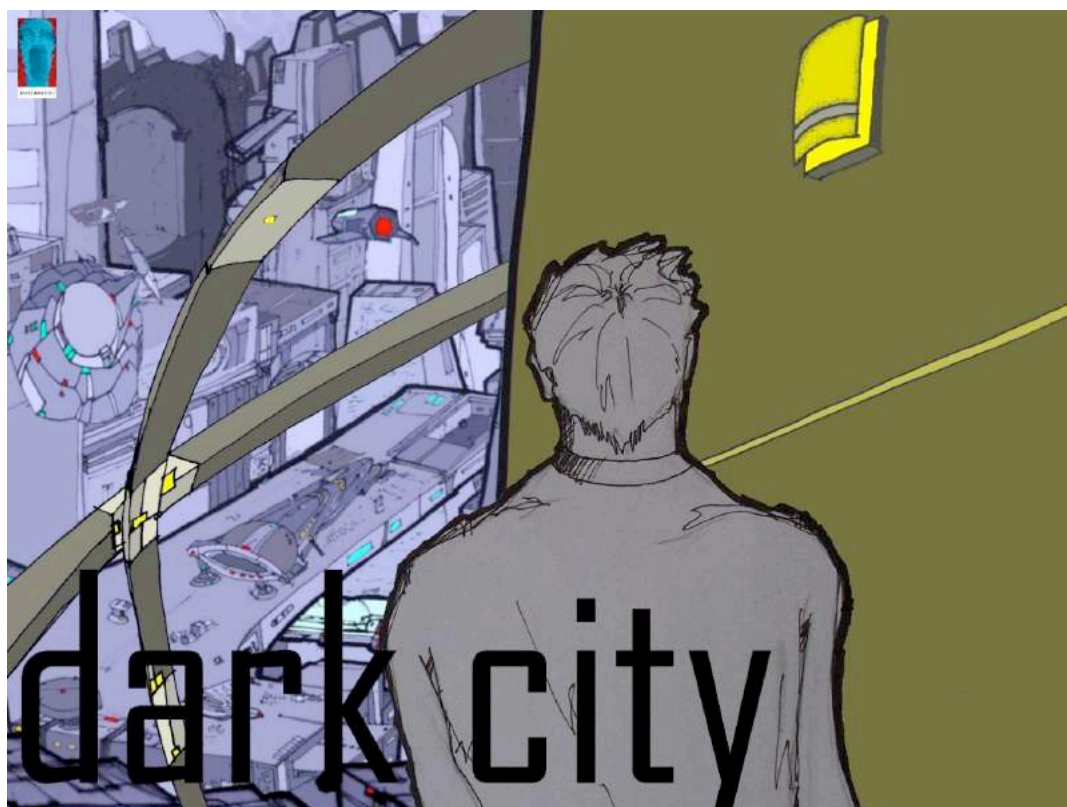


Figura 10 – Andre Serafim. “Dark City”, da série “HQ 2015”. Arte digital - arquivos digitais. Acervo do Artista.

As cidades criadas nas obras de Andre Serafim encantam seus espectadores. Não são meros cenários, parecem ter vida própria, como suas próprias personagens, que vivenciam as histórias que narra. Cidades, mesmo que com bases sólidas e convincentes, são totalmente imaginárias, futuristas, vivas e pulsantes.

Como Marco Polo em suas narrativas, Andre Serafim apresenta desenhos e pinturas digitais, de suas cidades fictícias e envolventes, fazendo com que o público queira acreditar

que elas realmente existam e sintam vontade de passear por suas paisagens imaginárias, futuristas e super populosas.

## Referências

AMARAL, João Henrique do. **Apresentação para o público da Mostra Ícaro e o Labirinto**. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Ícaro e o Labirinto**. Curitiba, 2016/2017. Catálogo de exposição.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea – Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERK, 2009.

FABRIS, Annateresa **Fragmentos urbanos: representações culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da Emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **Ícaro e o Labirinto**. Curitiba, 2016/2017. Catálogo de exposição.

SERAFIM, Andre. **Andre Serafim e o Livro de Ícaro**. Paranaguá/PR, 29/09 e 28/11/2016. Entrevista concedida a Juliano de Paula Antocevez (áudio transcrito).

## **CORPOGRAFIA: ANÁLISE DA PRODUÇÃO POÉTICA DAS ARTISTAS LETÍCIA PARENTE, REGINA JOSÉ GALINDO E ANDRESSA CANTERGIANI ACERCA DOS CONFLITOS DE GÊNERO.**

Louize Bueno de Moura<sup>95</sup>

### **Resumo**

Este artigo é um recorte da minha dissertação que visa contribuir para os estudos sobre arte e gênero e, a presença na contemporaneidade do feminismo como ferramenta interdisciplinar de resistência, dispositivo e contradiscurso ao androcentrismo nas artes visuais. Além disso, esse trabalho tem por objetivo analisar os desdobramentos na arte latino-americana contemporânea os contextos sociopolíticos e reconhecer a corpografia nos trabalhos de artistas mulheres.

**Palavras-chave:** corpografia, arte latina, gênero, resistência.

### **Introdução**

Pensar o corpo como um território poético é um processo árduo em suas diversas nuances. O corpo-território poderá ser individual ou coletivo e semelhante às fronteiras de um país. Pode ser invadido, violado e tornar-se pertencente a outro alguém ou a um sistema, ou seja, que se denominam proprietário deste corpo. E é nas relações de poder e violência garantidas na estrutura capitalista-patriarcal que o corpo da mulher é território de domínio e sofre imposição a determinados *territórios existenciais* naturalizados.

Assim descreve Guattari e Rolnik (1986), a respeito da noção de território ao qual se dá os desdobramentos desta pesquisa. A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo [...]. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo, tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323)

Trilhando sobre esses territórios, faço um recorte de gênero sobre os trabalhos de e sobre mulheres nas artes visuais, onde identificarei as *corpografias* (MACEDO, 2017, p. 93) da mulher latina, respeitando suas pluralidades. A *corpografia* define-se aqui como estratégias de mulheres artistas no diálogo com os feminismos contemporâneos, na

---

<sup>95</sup> Bacharel em Artes Visuais

representação do corpo e ao seu mapeamento no mundo contemporâneo (MACEDO, 2017, p. 93). O ponto de partida se dará dos porquês da utilização destes corpos cartográfaveis como espaço poético-político para suas criações nas artes visuais. Assim buscarei problematizar: quais são os aspectos em que as mulheres latino-americanas estão condicionadas em determinados territórios, como ocorre a desterritorialização desses aspectos e o enterro das suas identidades?

Para tais proposições, relatarei uma viagem na arte contemporânea latino-americana sobre contextos sociais e políticos sobre os corpos das mulheres a partir de três referenciais artistas visuais: Letícia Parente, com a Série Casas (1972) e a vídeo-performance Tarefa I (1982); Regina José Galindo, com a performance Tierra (2013); e, para finalizar este itinerário de pesquisa poética, Andressa Cantergiani, com a performance Aterro (2014).

Tendo em vista identificar, através destes trabalhos selecionados sob minha ótica afetiva e com as contribuições dos estudos epistemológicos feministas utilizados para esta pesquisa, as seguintes terminologias da violência de gênero: o *feminicídio*, entendido como homicídio e cultura de ódio sobre mulheres por razões do gênero; as relações entre *machismo e racismo*, pelas quais a violência contra as mulheres e o extermínio do povo negro se entrelaçam, pois é em cima do estereótipo construído ainda no período da escravidão da figura da mucama (GONZALES, 1984, p. 233) que se estabelece a relação de violência machista e racista profunda existente até hoje. De forma bastante aprofundada na América Latina, o racismo e machismo de interseccionam como estruturas que condicionam a mulher latina ao status da *subalternidade* política e econômica nos territórios de domínio.

As ligações da *patologização da figura da mulher com a violência de gênero*, segundo *Foucault*, retratam os preceitos patriarcais do século XX. Nessas ligações, o diagnóstico de histeria e patologização do corpo feminino era frequentemente empregado para demonizar a quebra de estereótipos de gênero e invalidar as manifestações emocionais das mulheres, a desobediência civil e dissidência sexual.

A partir dos desdobramentos do *colonialismo e da perda da identidade cultural*, frente às mudanças frequentes da América Latina decorrentes dos processos da colonização do séc. XV e da globalização moderna no séc. XX, houve uma territorialização da figura da mulher, condicionando-a ainda mais às relações de poder ou ocasionando sua fuga desses territórios, muitas vezes através das artes visuais.

Diante da *invisibilidade do conhecimento e das produções artísticas*, identifica-se “a amnésia, o esquecimento das contribuições das mulheres na produção do conhecimento, sendo assim uma estratégia que serve para assegurar as bases patriarcais do conhecimento”



(CALVELLI e LOPES, 2011, p. 352), que parecem estar sempre na sombra do algoz masculino e na desconfiança das suas capacidades técnicas e intelectuais. Estes são os indicadores norteadores desta pesquisa dos territórios de opressão que condicionam e afetam histórica, política e culturalmente a mulher na contemporaneidade.

As artistas referenciadas utilizam diferentes linguagens artísticas, como xerox, arte postal, vídeo e foto performance, usando-os como dispositivos para a transformação de um desejo, que sobre a minha ótica afetiva, abordam conflitos de gêneros numa nuance territorialista do corpo, “ao utilizarem estas diferentes plataformas para a arte, as artistas se distanciam da hegemonia masculina, diretamente ligada às técnicas tradicionais de pintura e escultura”. (PAYNO, 2017 p. 02) Usando seus corpos, elas criam e recriam novas linguagens expressivas: o corpo como plataforma de tensões e resistência para suas criações. Ainda, diálogo com Ana Gabriela Macedo (2017), sobre interdisciplinaridade da arte e o feminismo, correlacionando a questão territorialista de domínio e exílio sobre o corpo da mulher.

Deste modo, diretamente metonímico, a palavra inscrita no corpo da mulher transforma-se numa evocação clara da tensão público-privado, do exílio territorial e do exílio do próprio corpo da mulher, ambos territórios colonizados, evidenciando assim a contiguidade dos conflitos políticos, de gênero e de identidade. (MACEDO, 2017, p. 103) A partir da análise *cartográfica afetiva*, metodologia relacionada e inspirada nos escritos da psicanalista e teórica Suely Rolnik, em *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo* (2014), proponho-me a analisar o mapa psicossocial das produções geopoéticas nas obras selecionadas das artistas citadas, suas colaborações subjetivas acerca dos conflitos de gênero para a história da arte.

## 2 Desdobramentos afetivos

A pesquisa pretende identificar através da cartografia afetiva, através dos trabalhos das artistas citadas, as *corpografias* destes corpos-territórios, que transgridem e resistem aos conflitos de gênero que violentam a mulher no contexto latino, por meio de um recorte curatorial e de gênero em suas obras. A partir da Série “Casa”, de Leticia Parente, analiso a condição feminina e o corpo da mulher no território doméstico na sociedade brasileira na década de 70 a 80.

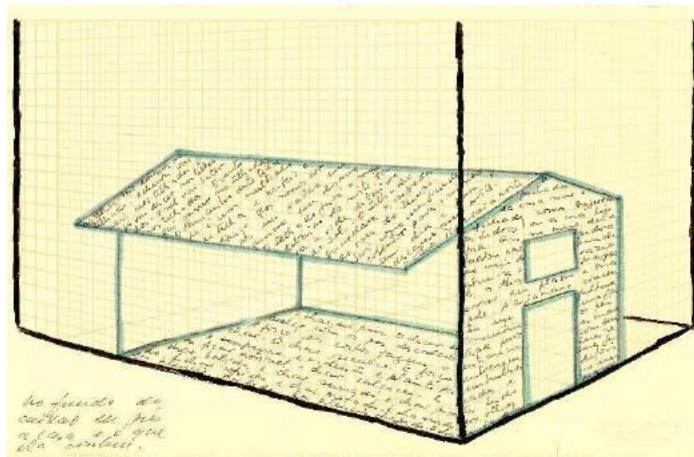


Figura 4 - Leticia Parente, *Performatus*, Série Casa. 1972. Arte postal. Fonte: e Revista

Problematizo os modelos e os estereótipos sociais de raça e gênero, na vídeo performance “Tarefa I”, de Leticia Parente.

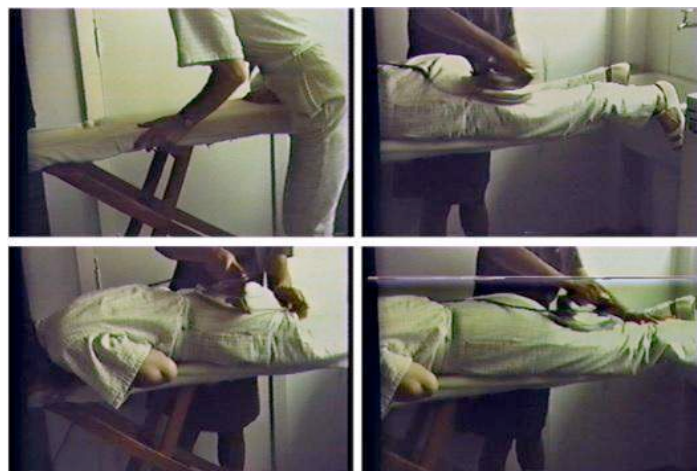


Figura 5 - Leticia Parente, *Tarefa I*. 1983. Vídeo. Fonte: Vimeo, (2017)

Busco traçar um paralelo entre corpo-objeto e corpo-território na colonização na corporalidade da mulher latina na performance “Tierra”, de Regina José Galindo.



Figura 6 - Regina José Galindo, *Tierra*. 2013. Vídeo performance. Fonte: Daily Motion (2017)

E tecer relações entre desterritorialização dos corpos e o enterro da identidade cultura da figura da mulher a partir da performance “Aterro”, de Andressa Cartegiani.



Figura 7 - Andressa Cantergiani. *Aterro*, 2015. Foto performance. Fonte: Andressa Cantergiani – Portfólio.

Assim esta pesquisa desdobrará a corpografia entre as artistas e conflitos de gênero por meio da análise de seus trabalhos que transgrediram estes aspectos em suas obras.

### 3 O saber-fazer artístico feminista nas corpografias

Através análise cartográfica sentimental dos trabalhos referenciados, identifico as corpografias nas relações das mulheres em embate às tecnologias de gênero, ao corpo enquanto território de saber-fazer artístico e à necessidade de imprimir sua presença nos espaços artísticos na sociedade contemporânea. Segundo Ana Gabriela Macedo, ao discorrer sobre a potência da politização da corpografia feminina na arte contemporânea, enquanto representação e a teórica e crítica feminista da arte sul-africana Griselda Pollock, discorre sobre os “processos do inconsciente, do desejo e da fantasia e conclui que eles são característicos da arte feminista contemporânea, e um local de inscrição simultânea de uma poética e de uma política de localização da artista enquanto mulher e cidadã.” (MACEDO, 2017, p. 104).

As artistas Letícia Parente, Regina José Galindo e Andressa Cantergiani problematizam questões sobre a condição da mulher e os conflitos de gênero impostos na contemporaneidade. Diante de tais conflitos são os agentes de desejo pela justiça e a derrocada de velhas estruturas que oprimem as mulheres. Sob a premissa de que gênero é um produto de várias tecnologias sexuais, uma máquina-capitalista de produção que vem de discursos e práticas discursivas das autoridades religiosas, legais ou científicas, da medicina, da mídia, da família, da religião, da pedagogia, da cultura popular, dos sistemas educacionais,

da psicologia, da arte, da literatura, da economia, da demografia etc., que se apoiam nas instituições do Estado (LAURETIS, 1994, p. 220).

Para a arte, a cartografia é a experimentação do pensamento ancorado no real, é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer. (KASTRUP, 2010, p. 18). As artistas referidas neste trabalho apresentam e utilizam o corpo e suas extensões como suporte em suas obras, viabilizando as produções do [in]consciente e do desejo para que possam ser a plataforma para transformações sociais.

#### **4 Cartografia enquanto método de visibilização sobre as tecnologias de gênero**

A partir das três artistas visuais referenciadas nesta pesquisa, em sua fase inicial e de construção, diálogo com a análise cartográfica das afetividades na contemporaneidade. As artistas, quanto mulheres, pertencentes a esta sociedade tem um papel fundamental ao imprimirem suas relações com ela através de suas diferentes linguagens artísticas e dos seus corpos políticos e poéticos, também são as cartografas de seus desejos e afetividades ao produzirem suas relações quanto mulheres e artistas afetadas pelas desigualdades produzidas pelas estruturas do patriarcado, pois “a prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social [...]. O que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer a sua travessia: pontes de linguagem.” (ROLNIK, 2014, p. 65-66)

Ao realizar um levantamento de textos de base e acerca dos conflitos de gênero através dos estudos feministas, encontrei na dialética do ensaio *A Tecnologia de Gênero*, de Teresa de Lauretis (1994), uma base epistemológica acerca das construções e tecnologias hierarquizantes sobre o gênero feminino como uma política econômica e classista de imposição do Estado. A leitura sobre o método cartográfico, através de *Pistas Do Método Da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, organizado por Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia e Eduardo Passos (2009), nos induz à pesquisa-intervenção.

As “pistas” buscadas nos textos do livro me permitiram entender como traçar uma rota de escrita criativa e como tratar sobre os preceitos da cartografia que cerceiam a arte e a análise subjetiva a serem abordadas para estabelecer uma cartografia do/sobre o corpo, frente aos movimentos e territórios de violências, da qual cheguei até as identificações das corpografias, das quais tomei conhecimento através do artigo de Ana Gabriela Macedo: *Mulheres, arte e feminismos, modos de ver diferentemente* (2017), sobre a resiliência indisciplinar do

feminismo e da arte frente à quebra de paradigmas, estereótipos, objetificação do corpo e uma nova representação da mulher na arte através dos feminismos contemporâneos.

## **5 Contra discurso epistemologia aliada à cartografia afetiva**

Partindo do desejo de utilizar uma epistemologia com um olhar feminista e descolonizador sobre arte, discorro sobre as mulheres artistas no continente latinoamericano, traçando rotas e mapas nas análises iconográficas e sociológicas das obras das artistas referenciadas. Assim será possível relacionar com publicações de teóricas mulheres e feministas, exercitando a valorização e visibilidade, também, da produção de conhecimentos de mulheres sobre/para mulheres através da contribuição dos feminismos. Segundo a historiadora Margareth Rago: “o feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera” (RAGO, 1998, p. 03).

Além disso, se considerarmos que as mulheres “trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico.” (RAGO, 1998, p. 03).

Os diálogos entre as questões de gênero, estabelecidos pela epistemologia feminista e a cartográfica, têm como estratégia traçar um mapa crítico e político, que resultará numa metodologia que visa à análise e à visibilidade sobre os conflitos históricos, políticos e sociais em torno da figura feminina, identificados nas linguagens poéticas das artistas. Assim, “a cartografia social aqui descrita liga-se aos campos de conhecimento das ciências sociais e humanas e, mais que mapeamento físico, trata de movimentos, relações, jogos de poder, enfrentamentos entre forças, lutas, jogos de verdade, enunciações, modos de objetivação, de subjetivação, de estetização de si mesmo, práticas de resistência e de liberdade.” (TETI; PRADO FILHO, 2013, p. 47)

Diante disso, minha escolha se faz necessária perante a utilização da cartografia como metodologia a ser abordada na pesquisa, porque tanto as artes visuais e quanto o campo das ciências sociais e humanidades, se beneficiam através deste método sistêmico, tendo ligações interdisciplinares, ligações que se enervam sobre as mazelas do patriarcado-



capitalista, com as produções subjetivas das artes visuais como uma prática de resistência política.

## Conclusão

A presente pesquisa visa contribuir para os estudos sobre arte e gênero e a presença na contemporaneidade do feminismo como ferramenta interdisciplinar de resistência e exercício de pensamento crítico sobre os tradicionais sistemas pictóricos e sociais, o que seria uma mistura mal aceita ou suposta degradação moral, conforme coloca Macedo (2017, p. 98) “o pensamento crítico é por definição dialógico e polissêmico, “promíscuo” e híbrido, [...]”. Esta é, a meu ver, a prova da sua vitalidade, o que justifica a sua urgência, a sua imprescindibilidade.”

As artistas citadas na pesquisa utilizam o corpo como um dispositivo político e artístico que se cruza entre as fronteiras da realidade e a representação de problemáticas em torno de si, dando voz e imagem às demais mulheres. Procuro através desta pesquisa subverter o olhar crítico e canônico para a arte ocidental, para um olhar feminista e afetivo sobre essas invisibilizações coletivas, das mulheres formadoras deste continente, tendo em vista que esta pesquisa está voltada para os territórios de condicionamento existentes e impostos sobre estas mulheres.

A tal ausência histórica das mulheres na produção artística pode ser explicada através da imposição ao silenciamento sobre as mulheres, facilmente observável nos escassos escritos sobre a presença da mulher artista na história da arte ao produzir sobre si e sobre outras mulheres. Em termos quantitativos, as mulheres artistas não foram poucas ao longo da história da arte e da humanidade, mas sim silenciadas, tidas como coadjuvantes de suas próprias vivências e produções.

## Referências

BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In. E. Passos, V. Kastrup & L. da Escóssia (orgs.) **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

CALVELLI, H.G; LOPES, M. F. **A teoria do conhecimento e a epistemologia feminista**. Disponível em: <<http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh4/trabalhos/Haudrey.pdf>>. Acesso em 2 de jun. 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978.



GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos, Ciências Sociais hoje**. São Paulo: ANPOCS, 1982.

LAURETIS, de Teresa. A Tecnologia do Gênero. In H. Buarque de Hollanda (org.), *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. pp 206-242. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEDA, Manuela Corrêa. Teorias pós-coloniais e decoloniais: para repensar a sociologia da modernidade. Disponível em <[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/10013/1/2014\\_ManuelaCorreaLeda.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/10013/1/2014_ManuelaCorreaLeda.pdf)> Acesso em 2 de Jun. 2017.

LOPEZ, A. Miguel. Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual. In: LOPEZ, A. Miguel (org.) **Caderno Sesc\_Videobrasil**, nº11, p. 08-15. São Paulo: Ed. Sesc, 2015/2016.

MACEDO, Ana Gabriela. Who will make me real? Mulheres, arte e feminismos. Modos de ver diferentemente. In: CERQUEIRA, Carla; CORREIA, Maria da Luz (orgs), p. 93-107. **Vista, Revista de Cultura Visual**. Ed. nº1, Políticas do Olhar, 2017. Disponível em: <<http://vista.sopcom.pt/edicao/155>> Acesso em: 2 de Jun. 2017.

PAYNO, Mariana. A arte do desconforto. **Revista Bravo**, São Paulo, v. 03, n. 1, jun. 2017. Disponível em: <<http://bravo.vc/seasons/s01/e03/>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

PRADO FILHO, Kléber; TETI, Marcela Montalvão. **A cartografia como método para as ciências humanas e sociais**. Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.38, p. 45-59, jan./jun. 2013.

RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. In: Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.) **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2014.

#### **Relação de imagens:**

Figura 4: PARENTE, Letícia. Série Casa, 1972. Arte Postal. PARENTE, André. “ALÔ, É A LETÍCIA?”. E Revista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <<https://performatus.net/estudos/leticia-parente/>> Acesso em: 02 de Jun. 2017.

Figura 5: PARENTE, Letícia. Vídeo Tarefa I, 1983. Vimeo. Duração: 1 min e 57 seg. Disponível em <<https://vimeo.com/106539010>>. Acesso em: 02 de Jun. 2017

Figura 6: GALINDO, Regina José. Performance Tierra, 2013. Daily Motion. Duração: 15 min e 36 seg. Disponível em: <<http://www.dailymotion.com/video/x32js61>> Acesso em: 2 Jun. 2017.

Figura 7: CANTERGIANI, Andressa. Performance Aterro, 2015. Andressa Cantergiani - Portfólio. Disponível em: <<http://andressacantergiani.art.br/index.php/portfolio-type/aterro-2/>> Acesso em: 02 Jun. 2017.

## DIMENSÕES DO SAGRADO E PROFANO NA CIDADE – A HIEROFANIA NO ESPAÇO EXPOSITIVO EM *TERRA COMUNAL*

Luana Mendes da Silva<sup>96</sup>

### Resumo

O presente artigo propõe uma análise da mostra *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*, que aconteceu no Sesc Pompeia em São Paulo em 2015, tendo como fio condutor a mitologia artística que envolve a imagem da artista Marina Abramović e como sua imagem de artista, constituída enquanto símbolo, tem o poder de provocar hierofanias instaurando aspectos do Sagrado no espaço expositivo. Partindo das concepções da Antropologia e Hermeneutica simbólica, mais precisamente de acordo com o historiador da religião Mircea Eliade, entendo o símbolo enquanto presentificação e manifestação do indizível, e o pensamento simbólico e o mito enquanto imagens que são substanciais e intrínsecos ao ser humano, precedendo a linguagem e a razão discursiva, cruciais para o conhecimento dos aspectos mais profundos do ser humano, aqueles que estão além do construto social histórico da humanidade.

**Palavras-chave:** Marina Abramović. Mito de artista. Sagrado. Profano.

### Introdução: a Artista enquanto símbolo

Considerando o que Mircea Eliade (1991) propõe, entendo que o ser humano se constitui por fatores históricos, mas não somente. Para o autor, a condição histórica desempenha um papel modesto na construção da consciência humana e "cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História" (1991, p.9). Os símbolos e mitos pertencem à substância da vida espiritual e são consubstanciais ao ser humano, sendo assim responsáveis – mesmo que sejam negados e que ajam inconscientemente – por guiar boa parte do comportamento humano. O pensamento simbólico é responsável por revelar condições profundas da realidade humana, aquelas que escapam à linguagem conhecida e à razão discursiva, sendo seu estudo importante para conhecer estes aspectos inatos e que independem das condições históricas em que o indivíduo se insere. Podemos chamar esse indivíduo de ser humano a-histórico ou, ao menos, consideraremos sua parte a-histórica.

É preciso deixar claro também que entenderemos o símbolo no sentido que nos coloca Eliade (1991) como aquilo que remete ao indizível, à experiência humana religiosa, espiritual e transcendente, que atua nas dimensões do cósmico, do onírico e do poético. O símbolo, por dizer respeito à experiência humana do sagrado, é aberto e abrange diversos sentidos, mas nunca um significado, sendo menos sujeito a arbitrariedades históricas. O símbolo diz do

---

<sup>96</sup> Mestranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e bolsista pela CAPES. E-mail: luanamendes.gd@hotmail.com.

inconsciente, da metafísica, do sobrenatural, dessas "coisas ausentes ou impossíveis de se perceber" que "por definição acabarão sendo, de maneira privilegiada, os próprios assuntos da metafísica, da arte, da religião, da magia: causa primeira, fim último, finalidade sem fim, alma, espíritos, deuses, etc" (ELÍADE, 1991, p. 15).

No presente artigo, tratarei de duas questões que habitam o pensamento simbólico: a mitologia heróica – e seu desdobramento em mitologia artística – e o simbolismo do Centro. Apesar da inviabilidade de, nesse texto, fazer uma análise profunda destes simbolismos, a superficialidade das análises será suficiente para alinhar os temas e chegar ao objetivo proposto.

A mitologia heróica é o conjunto de narrativas, de acordo com Vargas (2005, p. 20), de maior impacto nas diferentes culturas humanas e "o Herói é um dos símbolos mais importantes existentes". O Herói é um personagem, humano como nós, mas que a existência pressupõe uma árdua jornada em busca de uma realização que beneficiará a humanidade. Joseph Campbell em seu livro *O Herói de Mil Faces* (1993) descreve minuciosamente o mito do Herói, um padrão estrutural que denomina de “monomito”: um ciclo de acontecimentos e situações típicas e recorrentes encontradas nos mitos de heróis mais conhecidos de nossa civilização, como Jasão, Jesus Cristo, Buda, Perseu e etc.

Alguns estudiosos, como Eckhard Neumann em seu livro *Mitos de artista* (1992) e Erns Kris e Otto Kurz no livro *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista*, sugerem que o mito do herói se desdobre em mito de artista, ou mitologia artística, evidenciando a presença da mitologia na construção da imagem do artista. Pois, embora a imagem do artista tenha sofrido diversas transformações ao longo da história, a imagem mítica relacionada a sua identidade, do fazedor de imagens, como alguém diferente do homem comum sempre esteve presente no imaginário social. A criação sempre esteve relacionada a algo divino, à criação divina. De acordo com Vargas (2005, p. 21):

Historicamente o nascimento da “obra de arte” na cultura ocidental, como em outras culturas, está indissociavelmente unida a função mágica. Durante o processo de dissociação da sua função mágico-religiosa, houve um processo paralelo de deslocamento simbólico compensatório, que visou suprir a perda de potência simbólica derivada do não reconhecimento da figura divina no objeto, e que projetou sobre o autor as características míticas que pertenciam às divindades.

Assim, as características mágico-religiosas encarnam a figura do artista – o criador. Vargas (2004) também afirma que a mitologia heróica se encontra viva, arraigada e atuante – ainda que seja frequente sua negação quando associada às práticas artísticas contemporâneas. Diante disto, é importante ressaltar que "o mito do artista existe e é necessário porque o

artista, não enquanto indivíduo com uma existência histórica determinada, mas enquanto personagem heróico, é símbolo" (VARGAS, 2005, p.21).

Desta maneira, é possível observar que as características mágicas atribuídas ao artista pelo imaginário social se transferem também para as obras por ele criadas, que adquirem funções e potenciais mágicos e simbólicos.

Marina Abramović, a artista sérvia que tem uma trajetória artística de ao menos 40 anos dedicados à consolidação da arte da *performance*, dispensa maiores apresentações. Conhecida e consagrada como um dos principais expoentes da arte da *performance*, sua popularidade – com importante papel da mídia – é justamente uma das características que atribuem à sua imagem e identidade funções mítico-heróicas. Suas mais recentes produções, ao menos nas duas últimas décadas, têm se voltado aos conceitos de *transformação* e transcendência – trabalhos dedicados a busca da alteração da consciência pela experiência artística (experiência performática) e de cura espiritual pela arte.

O Método Abramović desenvolvido pela artista é, nas palavras da própria Marina, resultado de todo seu esforço e pesquisa durante todos os quarenta anos de sua carreira, revertidos agora para uma finalidade: a cura espiritual do público, alegadamente, seu "legado" para a humanidade. Em seu discurso, Marina evidencia a mitologia heróica contida em sua imagem artística, pois ela realiza a façanha maior do Herói: a coragem de enfrentar uma jornada e, a partir dela, trazer todo um novo conjunto de possibilidades para o campo da experiência interpretável para serem experimentados por outras pessoas. Nas palavras de Abramović (2012, s.p.):

Levei quarenta anos de carreira para formular a ideia que tenho agora, a ideia que vou deixar de legado atrás de mim. Quando você tem 65 anos você realmente começa a pensar que vai morrer, você está atravessando o período final de sua vida, que pode durar 5 ou 10 ou 20 anos, eu não sei, mas acho que este é realmente o momento de deixar um legado. Então, o Método Abramović é realmente a síntese de todos os meus conhecimentos em *performance*.

Observamos que boa parte de sua jornada consistiu na sua longa investigação e incursão pelo Brasil desde o final dos anos 1980, a respeito das funcionalidades e propriedades dos cristais. Ao falar das suas viagens ao Brasil, fica explícito como Marina exalta seus esforços e suas empreitadas a lugares remotos os quais nem mesmo a maioria dos brasileiros teria acesso ou conhecimento sobre. Segundo O'Brien (2016, p. 37) "essa procura por iluminar o invisível e o intangível – tanto por meio de sua pesquisa contínua das tradições espirituais existentes quanto por suas investigações da psique humana via experiência direta –

inaugurou as jornadas de Abramović ao Brasil". A artista busca o conhecimento, por meio de sua jornada, e traz a proposição da transformação social para o público.

Sendo assim, a imagem/identidade da artista – construída socialmente sobre as bases da mitologia artística – teria o poder de transformar o espaço expositivo e provocar hierofanias, ou seja, revelar aspectos do sagrado no comportamento humano e no espaço? É o que buscarei explicitar a seguir.

Elíade em seu livro *O Sagrado e o Profano* (1992) afirma que o ser humano se constitui no mundo em duas situações ao longo da história, em duas modalidades: no sagrado e no profano. Ele considera que o ser humano, em sua condição a-histórica – a qual já vimos anteriormente –, é um ser religioso por natureza, um *homo religiosus*, cujo "(...) comportamento enquadra-se no comportamento geral do homem" (ELÍADE, 1992, p.20). Porém, essa condição, tão comum aos homens das sociedades tradicionais, que comungavam a sacralidade de sua existência ao sagrado da natureza, acaba por ser perder num processo de dessacralização, processo esse que integra uma grande transformação do mundo e que, segundo Elíade (1992, p. 49) é "assumida pelas sociedades industriais – transformação que se tornou possível pela dessacralização do Cosmos, a partir do pensamento científico e, sobretudo, das descobertas sensacionais da física e da química".

Tais perspectivas contribuíram para a desvalorização da importância do imaginário, do simbólico, levando essas modalidades ao esquecimento e até mesmo a serem tratadas pejorativamente como uma dimensão da loucura e das doenças mentais. A desvalorização destas áreas do imaginário leva, conseqüentemente, a dessacralização do *cosmos*, do ser humano e de todos aspectos de sua vida em geral.

Porém, apesar da grande desvalorização e do esquecimento, a dimensão religiosa, simbólica e essencial do ser humano é inata, e apenas é mascarada ou mesmo negada. O pensamento simbólico se manifesta em padrões comportamentais, como a mitologia heróica e a mitologia artística e é constantemente atualizada nas práticas do ser humano mesmo que inconscientemente. Para Elíade (1991, p.14), isso é possível porque:

[...] a vida do homem moderno está cheia de mitos semi-esquecidos, de hierofanias decadentes, de símbolos abandonados. A dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo da sua vida espiritual; ela não rompeu com as matrizes da sua imaginação: todo um refúgio mitológico sobrevive nas zonas mal controladas.

De acordo com Elíade (1992, p. 27), a existência profana nunca é plena e o ser humano, independente do grau de dessacralização que o mundo tenha chegado, não consegue abolir completamente seu comportamento religioso e traços de uma valorização religiosa do

mundo. Prova disto é a imagem do artista construída sobre as bases da mitologia heróica ainda na contemporaneidade, e o poder que essa imagem tem de despertar necessidades religiosas na sociedade como, mais a frente, poderemos verificar.

O simbolismo do centro diz da necessidade íntima do ser humano de, onde quer que esteja, construir lugares sagrados que o separe da existência profana do mundo e assim estabeleça um eixo fixo de sua existência. Esse eixo corresponde à ideia de o universo ou o *cosmos* ter surgido de um ponto inicial, da ideia do *Centro do Mundo*, sendo assim um local onde a criação divina primeira aconteceu. Para Eliade (1992, p.26), a construção de lugares sagrados seria então a repetição dessa ação divina criadora primordial que cria o espaço de comunhão do humano com o divino. De acordo com Eliade (1992, p.40), o simbolismo do Centro explica diversas e importantes imagens simbólicas e crenças religiosas, tais quais "as cidades santas e santuários" e os "templos" construídos nas mais variadas culturas.

A manifestação do sagrado no espaço transforma a realidade e a torna totalmente diferente do espaço profano, que a cerca. De acordo com Eliade (1992) o espaço não-religioso – ou *profano* – é homogêneo e neutro, não há roturas que diferenciem as partes de uma massa ou diferenciem qualitativamente sua estrutura. Já o sagrado, quando se manifesta, cria uma rotura na homogeneidade do espaço, revelando uma realidade absoluta que se opõe ao profano – irreal – que o rodeia. O sagrado é a experiência religiosa, e essa, para o homem religioso, é a experiência do real. A necessidade do homem de construir locais sagrados vem desse desejo de viver essa realidade e não apenas viver na ilusão das experiências superficiais do mundo profano. A esta manifestação do sagrado, Eliade (1992, p.17) se refere como *hierofania*.

A hierofania é a manifestação da realidade sagrada, desde o sagrado elementar que se manifesta em objetos – uma pedra, uma árvore – até a mais suprema, como as encarnações dos deuses. A manifestação é a mesma, a do ato misterioso, que se difere de nossa realidade no mundo profano. Assim, no espaço homogêneo – profano – que habitamos, "a hierofania revela um "ponto fixo" absoluto, um "Centro" (ELÍADE, 1992, p. 26). Desta maneira:

Todo microcosmo, toda região habitada, tem o que poderíamos chamar um "Centro", ou seja, um lugar sagrado por excelência. É nesse "Centro" que o sagrado se manifesta totalmente seja sob a forma de hierofanias elementares – como no caso dos "primitivos" (os centros totêmicos, por exemplo, as cavernas onde se enterram os tchuringas etc) – seja sob a forma mais evoluída de epifanias diretas dos deuses, como nas civilizações tradicionais. (ELÍADE, 1991 p. 35).

O Centro representa essa "inextinguível sede ontológica" (ELÍADE, 1992, p. 60) do ser que se manifesta de várias maneiras, como no caso do espaço sagrado. Diante do caos do



mundo profano, do seu terror diante da falta de sentido no mundo não sacralizado, o ser humano apresenta essa incessante busca pelo sagrado que exprime o verdadeiro sentido do ser, do real.

Tentarei demonstrar como a mitologia artística presente na pessoa da artista Marina Abramović, atua como um fio que conduz ou projeta a mística que a envolve para os objetos artísticos que compõe sua mostra *Terra Comunal* - que aconteceu em 2015 no Sesc Pompeia em São Paulo. Desta maneira, a imagem da artista seria capaz de causar uma hierofania no espaço expositivo, conferindo a ele aspectos do sagrado e dimensões do simbolismo do centro. Tendo suas percepções espaciais e temporais alteradas – ou transcendidas – o espaço expositivo poderia atuar no imaginário humano como um pequeno *Centro* espiritual em meio ao caos urbano – e profano – da cidade de São Paulo.

### **O Sagrado e o Profano: Terra Comunal e a Cidade**

Consideremos, primeiramente, a Cidade de São Paulo como o profano em questão. Qualquer cidade em si já poderia ser considerada profana pelo fato de ser produto da sociedade industrial – aquela mesma responsável pela dessacralização do cosmos e do imaginário. A cidade representa o homem moderno e a-religioso e possui as características próprias do profano, como a homogeneidade das massas, do espaço e do tempo. Mas quando falamos de São Paulo estas questões se intensificam por se tratar de uma metrópole que é a maior cidade da América Latina e está entre as cinco maiores cidades do mundo. São Paulo é conhecida pela grande extensão do espaço urbano, a enorme concentração de pessoas e o intenso fluxo das mesmas pela cidade praticamente 24 horas por dia – é a cidade que não para. São Paulo, a cidade, é o *Caos*, é o espaço homogêneo, geométrico e objetivo, dessacralizado e, portanto, *profano*.

*Terra Comunal* – Marina Abramović + MAI, foi uma mostra que aconteceu em São Paulo entre 10 de março e 10 de maio de 2015, no Sesc Pompeia. A mostra contava com a maior retrospectiva já feita sobre a carreira da artista, com instalações, objetos, vídeos e registros documentais; um espaço reservado para realizações diárias do Método Abramović; um espaço para estudo e pesquisa sobre a arte da *performance* denominado *Espaço Entre*; apresentação de *performances* de oito artistas brasileiros durante todo o período de visitação;

além de uma série de 8 palestras com a artista denominadas *Encontros com Marina Abramović*. De acordo com Quilici e Fischer<sup>97</sup> (2015, p. 27):

[...] o evento recebeu a visita de 13.522 pessoas já na primeira semana. [...] Durante os dois meses de exposição, o Método recebeu a visita de aproximadamente 22.750 participantes, em cerca de 235 sessões, números esses calculados com base nas cinco sessões por dia de terça à sábado e quatro sessões aos domingos, com 96 pessoas por sessão.

Uma das partes da mostra, que ocupa grande parte do salão do Sesc Pompeia, trata-se da retrospectiva da carreira artística de Marina Abramović, feita sob curadoria de Jochen Volz. Em entrevista ao Sesc São Paulo, o próprio curador fala sobre a importância do local e já dá pistas de que a mostra provocaria uma experiência do público com o tempo:

Para fazer uma exposição no Sesc Pompeia que é um espaço tão maravilhosamente funcional, tem um público que não necessariamente são usuários de museu, que vieram para fazer exercício ou comer, ou fazer dança. E, de repente, tem essa possibilidade de entrar numa exposição. Tem uns momentos de curta e de muito longa duração já presente no espaço do Sesc próprio. Para mim como curador é o momento utópico dessa mostra, que realmente acrescenta um experimento com o tempo<sup>98</sup>.

Talvez a mais importante parte da mostra – e a que analisarei neste artigo – foi o espaço reservado para a realização do Método Abramović. Atração esta que gerou bastante ansiedade no público desde antes da abertura da mostra, com um vídeo compartilhado nas redes sociais onde Abramović aparecia fazendo um convite sobre a experiência do Método<sup>99</sup>. O Método acontecia da seguinte maneira: antes de entrar no salão reservado onde acontecia o Método, o público adentrava uma espécie de ante-sala, em que eram recebidos por mediadores que solicitavam que retirassem todos objetos pessoais – como bolsas, relógios, celulares, carteiras, óculos, brincos, sapatos etc. Em seguida eram convidados a assistir um vídeo em que Abramović aparecia para conduzir alguns exercícios de respiração e aquecimento corporal. Após isso, o público adentrava o espaço do Método para dar início à sessão, que tinha a duração de duas horas e meia. O Método consistia em quatro exercícios básicos, com duração de trinta minutos cada: caminhada lenta, ficar de pé, deitar-se e sentar-se. Os exercícios contavam como o intermédio de *Objetos transitórios* que, segundo Peisinger (2016) foram desenvolvidos por Abramović especificamente para o Método. Esses objetos

<sup>97</sup> As informações de Quilici e Fischer são do site oficial da mostra <<http://terracomunal.sescsp.org.br>> em 14 jul. 2015. Em minha tentativa de acesso em 19 jul. de 2017 o site encontra-se fora do ar.

<sup>98</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Da8WLloLIVE>>. Acesso em 20 jul. 2017.

<sup>99</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EARuLDb3jY>>. Acesso em 20 jul. 2017.

eram cadeiras, bancos, camas e travesseiros feitos a partir de madeira e cristais brasileiros e com propriedades energéticas específicas.



Figura 1 - Método Abramović - *Terra Comunal* – Marina Abramović + MAI, Sesc Pompeia, São Paulo – 2015.  
Fonte: Divulgação.

Os *Objetos Transitórios para uso humano* e, em especial o Método Abramović, são os melhores exemplos para explicar a maneira como a mitologia artística opera na instauração do sagrado. O Método teria o objetivo de tirar o ser humano da sua vida extremamente agitada da cidade grande, das distrações constantes, e voltá-lo a si mesmo por meio da concentração, do silêncio. Essa seria uma característica importante para a oposição do espaço profano da cidade com o espaço expositivo sagrado que proponho, pois, é a partir da experiência do Método que a transformação da percepção do espaço acontece. Podemos relacionar tal oposição à fala de Abramović em entrevista a *Veja São Paulo*:

Eu desenvolvi esse Método e sempre adapto de acordo com o lugar que vou, mas nunca de uma forma tão complexa como foi feito aqui. (...) Tenho o interesse de fazer a instalação em cidades realmente desordenadas, que tenham problemas com tudo. Desde trânsito até a falta de tempo. E aqui, com uma população de 12 milhões de pessoas, a primeira coisa que se faz ao chegar para fazer o Método é guardar seu celular, relógio e computador num armário. E com isso você ganha tempo. E esse tempo é extremamente importante<sup>100</sup>.

Marina Abramović propõe a transformação das percepções de tempo e espaço por meio da realização do Método, e essa transformação da percepção de tempo e espaço são características da transformação que a hierofania instaura. Simbolicamente, quando público se insere na realização do Método, estaria saindo da dimensão do Tempo profano para adentrar o Tempo do sagrado. Para Eliade (1991, p. 58) “transcender o tempo profano, reencontrar o Grande Tempo mítico, equivale a uma revelação da realidade última. Realidade estritamente metafísica, que não pode ser abordada de outra maneira senão através dos mitos e símbolo”.

<sup>100</sup> Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=ODpt\\_nsOcHo](https://www.youtube.com/watch?v=ODpt_nsOcHo)>. Acesso em 20 jul. 2017.

Elíade (1991, p. 29) também chama esse tempo de tempo adquirido – que se opõe ao tempo histórico – e seria o mesmo ritmo temporal que é experimentado quando nos apaixonamos, ouvimos uma bela música ou rezamos.

A intenção de uma transformação qualitativa do tempo – que consequentemente modifica as percepções espaciais – fica clara quando a artista coloca que o ideal seria que o público vivesse a experiência do Método antes de visitar a mostra. Como podemos observar nas palavras da própria Abramović em entrevista ao Sesc São Paulo:

A interação do corpo humano com esses materiais cria um estado de consciência. Quando nos entregamos, esquecemos do tempo e dos outros, esquecemos de todo o resto. [...] É melhor que o público venha aqui primeiro para se preparar para as performances de longa duração e ver o resto da exposição. Porque estarão em outro estado. Não é ideal trazer a bagagem da cidade grande e ir direto para a performance, é muito diferente passar pelo processo e ver a exposição depois<sup>101</sup>.

O Método teria então a função maior de alterar o estado de consciência da pessoa, de transformar as percepções que ela traz do espaço urbano, profano, em percepções reais ou sagradas. Ele seria a presentificação da hierofania capaz de modificar a percepção do espaço que era profano em espaço sagrado, pois "todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente" (ELÍADE, 1992, p. 30). Este processo da experiência do Método marca então o momento em que o público deixa o profano e adentra o sagrado, marcando assim um antes e depois do encontro com a obra, como nos mostra Vargas (2005, p. 20):

A revelação é um aumento de Ser, uma agregação, um marco que divide o observador em um antes e um depois do encontro com a obra. E é a relevância deste conteúdo, para o Ser e para o Mundo, juntamente com a qualidade da gramática utilizada para dizer isto ou aquilo, que irão determinar o reconhecimento da prática (de pintar, interpretar, escrever ou compor) como uma prática de valor. Isto é o que se define realmente como obra de arte; não apenas serem objetos ou práticas sejam eles visuais, cênicas ou musicais. Mas objetos, práticas, ações que a coletividade reconhece como portadoras de conteúdos, verdadeiramente importantes e significativos não apenas para o seu desenvolvimento e bem estar, mas para o desenvolvimento e bem estar das suas gerações futuras. Em outras palavras, reconhece como verdades e as verdades para a psique são “sagradas” porque revelam o mistério tornando compreensível a incompreensão do mundo.

Concluo que, a ocupação do espaço expositivo pelos objetos e pelo Método da artista instaura um novo espaço visto que artista e objetos são entendidos enquanto símbolo e o uso de símbolos têm o poder de transformar o lugar em sagrado pela ocupação humana. Marina não é o deus, o sagrado por excelência, mas ela atua como a figura simbólica da heroína, o

<sup>101</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IIM7CwYy0xE>>. Acesso em 20 jul. 2017.

intermédio entre o público e a arte, entre o público e o sagrado. É a mitologia artística envolta na personagem da artista a grande responsável pela transformação simbólica do espaço profano em espaço sagrado, pois, de acordo com Eliade (1991, p.58) "transcender o tempo profano, reencontrar o Grande Tempo mítico, equivale a uma revelação da realidade última. Realidade estritamente metafísica, que não pode ser abordada de outra maneira senão através dos mitos e símbolos".

A presença da imagem da artista, construída sob a mitologia artística, preenche seus objetos, preenche até as atividades imateriais do Método, que por sua vez, preenchem o espaço e realizam o intermédio entre o público e as características da busca simbólica pelo sagrado.

## Referências

ABRAMOVIĆ, Marina. *The Abramović Method: my body, my performance, my testament*. Entrevista exclusiva para a Bonsai TV, [S.l.: s.n.], 2012.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1993.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KRIS, Ernst. KURZ, Otto. *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista*. Madrid: Técnos, 1992.

O'BRIEN, Sophie. Terra Comunal. In *Terra Comunal - Marina Abramović + MAI*/Organização de Jochen Volz e Júlia Rebouças; Tradução de Tiago Novaes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

PEISINGER, Lynsey. O Método Abramović. In *Terra Comunal - Marina Abramović + MAI*/Organização de Jochen Volz e Júlia Rebouças; Tradução de Tiago Novaes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

VARGAS, Antônio. O discurso heróico na imagem do artista. In *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência*. Da Rôo, Silvia Z.; Maheirie, Kátia; Zanella, Andréa V. (org). Ed. UFSC, 2006 SC p.131-144.

\_\_\_\_\_. Do valor da prática a prática de valor. Ponto de Vista no. 6/7, Revista de educação e processos inclusivos. p. 11-26 Ed. UFSC, 2004/2005 SC

\_\_\_\_\_. O papel do mito na aceitação da arte. In *Arte em pesquisa: especificidades*. Anais 13º. ANPAP (org. Beatriz Medeiros), pp. 56-62, Ed. UNB, Brasília 2004.

VOLZ, Jochen. Introdução. In: *Terra Comunal - Marina Abramović + MAI*/Organização de Jochen Volz e Júlia Rebouças; Tradução de Tiago Novaes. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.



## EM TEMPOS DE AGORAS (*Agouro, Ágora, Agora*), AINDA VIVEMOS NO PASSADO?

Marcos Antônio Bessa-Oliveira<sup>102</sup>

### Resumo

A discussão neste trabalho pautar-se-á nas artes do agora. Indistintamente se naquela produção artística rotulada de Arte Contemporânea ou naquelas obras artesanais que “apenas” são produzidas na atualidade. Pretendendo discutir e entender as BIOgeografias — sujeitos-*bios*, espaços-geos e narrativas-grafias, a partir dessas produções artísticas, ancorados em epistemes culturais e pós-coloniais —, a fim de evidenciar os “Agouro, Ágora, Agora”, na produção artística atual.

**Palavras-chave:** Sujeitos. Espaços. Narrativas. Artes Visuais. BIOgeografias.

### Introdução – o espaço flexível e instável

Qual é o tempo tratado nas produções artísticas atuais? Seja na produção artística rotulada de Arte Contemporânea, seja em produções da/na atualidade, qual é o tempo narrativo que esses artistas têm abordado em suas obras plásticas? Proponho, no âmbito deste artigo, pensarmos nisso tendo em vistas os possíveis agoras na produção artística do século XXI que estão dizendo tratar do nosso tempo em questão, mas também em vista da ideia de que alguns artistas, através de suas obras, agouram o passado áureo das artes plásticas (clássica e moderna) e que outros tratam suas obras como objetos em ágoras clássicas visando à situação de evidência e popularidade.

Três pontos, antes mesmo de situar a questão da Arte em si (Contemporânea e da Atualidade), ilustram: 1º) sobre o “*Agouro*: “Presságio, ação de prever o que acontecerá no futuro””, tomar-se-á da ideia de artistas que visam à inscrição de suas obras pura e exclusivamente em lugares dos discursos que as sustentam em algum lugar da arte (Contemporânea e/ou da Atualidade), por isso, serão tratados artistas que agouram para si lugares de outrem (clássico e moderno); 2º) já a “*Ágora*: “Lugar de reunião, de diálogo”” tem da ilustração de lugares que artistas visam: galerias, museus, espaços institucionais expositivos promotores de artistas e obras em nossa época sem, prioritariamente, tomar como ponto de partida a relação dessas obras e artistas com o nosso tempo: o tempo dos agoras.

---

<sup>102</sup> Doutor em Artes Visuais – IA/Unicamp.

E, por fim, neste princípio em que se situa os argumentos deste trabalho, nosso último ponto, 3º) o “*Agora*: “Momento presente, época em que nos encontramos”” será tratado aqui exatamente como tal. Mas como agoras – vários tempos, memórias, histórias, por conseguinte sujeitos, espaços e narrativas – que corroboram a pergunta-título: Em tempos de agoras (Agouro, Ágora, Agora), ainda vivemos no passado? Neste tempo que não é um *topos* da arte dos agoras, que (de)limita todas as outras questões aqui situadas, quero discutir as questões dos sujeitos-*bios* –, dos espaços-geos – e das narrativas-grafias – em que estão sustentadas as produções visuais da atualidade.

As guerras e as necessidades políticas e econômicas provocam um fluxo geográfico internacional e, como consequência, os deslocamentos humanos instauram uma nova noção de identidade e de nacionalidade. O espaço flexível e instável, emblemático da era global, expande-se num tempo também marcado por instabilidade e fragmentação de informações e por excesso de imagens e estímulos de múltiplas naturezas. Tempo e espaço se redefinem na linguagem [...] [artística]. (Canton, 2009, p. 31-32)

### **Incremento – a arte (re)inventa tempos**

Para tratar das questões *ex-postas*, tendo em vista tratar de BIOgeografias, situo o *locus* enunciativo das argumentações. Cabe salientar que priorizo uma episteme outra, e com isso torna-se condição para compreensão dessas alegações postas levarem em consideração este fato. Assim, tomo de Mato Grosso do Sul que é o *locus* de onde penso, produzo e pesquiso que faz fronteira com o Paraguai e a Bolívia. Lugar de trânsito (tráfico) de toda a natureza: drogas, influências, culturas, contrabandos, produções culturais e de sujeitos de línguas, hábitos e modos diferentes. Ainda, Mato Grosso do Sul faz limite com cinco Estados Brasileiros: MG, SP, GO, PR e MT de quem fora dividido geográfico, politicamente (e culturalmente) em 1977.

MS, na arte, ainda tem sua promoção sustentada (precariamente) no Poder Público: Municipais e Estadual, normalmente, mas em alguns raros casos alguns artistas conseguem apoio Federal. Este ponto é fator importante para situar as práticas artísticas locais no que tange às representações e visualidades que essas exprimem. Sabe-se desde muito tempo (do clássico ao moderno) que obras avalizadas por poder instituído privilegiam imagens institucionais nelas. E neste caso, artistas locais tomam nas produções de um discurso identitário que circunscreve obras/sujeitos nas mesmas ideias de identidades do passado: estável e de representação de muitos por um.

Voltemos ao tema central da discussão: “Agouro, Ágora, Agora” e sujeitos, espaços e narrativas. Dois tipos de artistas aqui são importantes: os primeiros, artistas que discorrem de tempos múltiplos como agoras na arte contemporânea, têm obras plásticas que situam, por exemplo, tempos contraditórios relativos aos que vivemos (imagens 05, 06, 07 e 08). Nesse sentido, uma noção outra de plasticidade e visualidade corroborarão para ler obras tanto plástico-visuais, tanto quanto de outras linguagens artísticas por tomar da hibridez entre elas na atualidade.<sup>103</sup>

Diante desse quadro instável, parece ser necessário explicitar, mesmo que em seus traços mais básicos, o que está em jogo nas produções recentes de vários artistas que têm buscado enfrentar, cada um à sua maneira, essa situação de descompasso entre a realidade e sua tradução no campo do sensível. Em particular, discutir o sentido último de a arte representar o mundo de maneiras distintas das legitimadas; de figurar o lugar em que se deseja viver no futuro, na medida em que esse lugar projetado é diferente do mundo existente agora. Parece ser preciso, por fim, atentar para a potência que a arte embute de não somente resistir ao que aí está e antecipar o que pode vir, mas de algum modo participar da invenção desse lugar que ainda não há. (Anjos, 2017, p. 1)

Já do segundo grupo de artistas importam aqui aqueles que insistem em situar suas obras no passado Modernista ou Clássico a fim de galgar, agourando-as, aqueles lugares canônicos para si. Por exemplo, obras e artistas que insistem em reproduzir os passados, memórias e histórias da Arte (imagem 04) para se firmarem no presente visando um lugar estável no futuro. Nesse sentido, nem sempre as obras desses artistas estarão inscritas nas ideias de Arte Contemporânea, mas apenas rotuladas em arte de um tempo atual. Do mesmo jeito, vivendo em função do passado, esses artistas lidam com seus próprios tempo, espaço, memórias, histórias e sujeitos da atualidade.

De início, é preciso lembrar que qualquer produção artística está sempre ligada, com menor ou maior evidência ou consciência, aos lugares e aos tempos vividos por seus autores. Aquilo que é inventado pelos artistas, ou mediado por suas subjetividades, sempre deixa transparecer, como sintoma ou como análise, a situação e o contexto específicos que lhe serve de chão e calha. São criações que estabelecem e que reiteram, a cada ambiente e a cada momento, um conjunto de pistas e de vestígios que desenham maneiras singulares de estar no mundo, próprias a uma dada comunidade. É nesse sentido que se pode dizer que essas criações são equivalentes *sensíveis* de uma determinada realidade e se configuram, portanto, como práticas de *representação*. (Anjos, 2017, p. 2)

Por último, tomo de artistas que, eles próprios, “levam” suas produções artísticas a lugares institucionais ou comerciais como se fossem as ágoras antigas (imagens 01, 02 e 03), a fim de popularizá-las em contextos múltiplos da arte. Indiferentemente do quão isso acaba

<sup>103</sup> Sobre esta noção de plasticidade e visualidade outras: cf. (Bessa-Oliveira, 2017).

por influenciar nas diretrizes dos seus “projetos” artísticos pessoais. Desses artistas, que talvez se inscrevam contemporâneos e/ou artistas da atualidade, obras e discursos sobre esses servem para situar a questão fundamental: mostrar a situação dos múltiplos agoras da produção artística e artistas do nosso tempo: “Agouro, Ágora, Agora”.

Dos dois últimos grupos, na grande maioria, acabamos por ver que se sustentam, ou melhor, são sustentados pelos discursos políticos e econômicos nos tempos dos agoras atual. Ora são inscritas como produções que apenas (re)produzem histórias alheias, ora falam ou promovem falas a respeito de seus trabalhos, visando situação nas ágoras contemporâneas: museus, galerias institucionais, galerias comerciais ou em outros espaços avalizados pelo Estado-nação.

Essas discussões evidenciam que nos três grupos de artistas e suas obras, esses dialogam de forma diferente com o conceito de identidade contemporâneo. Ou seja, do primeiro grupo, artistas da Arte Contemporânea, espera-se um tratamento das várias identitárias da contemporaneidade. Distintamente daquela noção de identidade estável, edificada na modernidade, que está mais presente nos artistas que agouram e transportam para ágoras suas obras, enquanto aqueles primeiros primam pelas várias noções identitárias, vistas como contraditórias, dos múltiplos agoras contemporâneos.

No séc. XX, vem ocorrendo uma “revolução cultural” no sentido substantivo, empírico e material da palavra. Sem sombra de dúvida, o domínio constituído pelas atividades, instituições e práticas expandiu-se para além do conhecido. Ao mesmo tempo, a cultura tem assumido uma função de importância sem igual no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, aos processos de desenvolvimento do meio ambiente global e à disposição de seus recursos econômicos e materiais. Os meios de produção, circulação e troca cultural, em particular, têm se expandido, através das tecnologias e da revolução da informação. (Hall, 1997, p. 2)

Neste sentido, tomo das discussões sobre os “Agouro, Ágora, Agora” na arte atual (contemporâneas ou não) de autores culturalistas e pós-coloniais, por exemplo, que discutem os sujeitos-*bios*, espaços-geos e as narrativas-grafias, BIOgeografias (Bessa-Oliveira, 2016), nas produções artístico-visuais que obrigam-nos (des)focalizar os tradicionais conceitos, tempos, espaços, sujeitos, memórias e histórias da produção de lugares não situados na Europa ou nos Estados Unidos. Pois, esses estão, por exemplo, cobrando dos artistas, nas obras de arte, a apresentação mais real de sujeitos, espaços e narrativas associados às nossas realidades para além daquelas tratadas por artistas e críticos Modernos e Clássicos “Ocidentais”.

Esta questão teórico-crítica obriga-nos, numa discussão desta natureza, (re)verificar os fatos (im)postos pelas/nas produções visuais e a revisão dos conceitos de memória e história e, logo, dos conceitos de obra de arte (Clássico) bem como o de estética (Moderno) que sustentam as obras artísticas até então produzidas. Nesta empreitada as ideias de cronologia, continuidade e de passado histórico como únicos mecanismos para explicação do presente e previsão do futuro acabam por desmoronar-se por entender as múltiplas *histórias locais* em oposição à ideia de *projetos globais*.

São histórias locais e, igualmente os sujeitos, espaços e narrativas emergentes que evidenciam “Agouro, Ágora, Agora” nas produções artísticas aqui tratadas de uma perspectiva epistêmica outra diferente da de continuidade e/ou cronologia. Essas histórias locais outras, foram, são e serão, se não (re)verificados o foco de “leituras e leitores” dessas obras e sujeitos, sempre vistos como continuidades daquelas histórias clássicas e/ou modernas. Do mesmo jeito, lugares fora dos centros que fazem emergir esses discursos outros nunca são produtores de arte, cultura e conhecimentos (através ou não da arte – agora sem rótulos temporais de passado, presente ou futuro).

### **Conclusão “Analítica” – “Agouro, Ágora, Agora”**

Ana Ruas é uma das artistas institucionalizadas em MS. Para o bem ou para o mal, a situação promove à artista circulação nos espaços institucionais do Estado. Pintora de telas, painéis e murais na capital Campo Grande, Ruas tem carreira artística considerável, mas está também amparada em discursos hegemônicos que a mantém no cenário da arte local. Com apoio institucional (Estadual e Municipal), a artista promove cursos, oficinas, eventos institucionais e expõe em espaços do poder público. Ana Ruas é a típica artista contemporânea que em Mato Grosso do Sul parece pactuar de uma ideia identitária de arte comum a todos, sobremaneira defendida e difundida pelo Estado.

Se por um lado os trabalhos de Ruas, quase em geral, dos antigos aos atuais, situam-se sensivelmente para a maioria das pessoas do lócus sul-mato-grossense, de outro lado, tomando de Moacir dos Anjos (2017), “Esse comum representado pela arte não abrange, entretanto, tudo e todos que supostamente pertenceriam, a cada momento, a determinado agrupamento identitário ou mesmo geográfico.” (p. 2) Portanto, sem a ideia de que aquelas obras da artista se valem de características exóticas da cultura que estariam inerentes a qualquer sujeito local, bem como ao forte apelo infantil do seu projeto, a sua última obra,

tendo em vista que MS tem relação diaspórica (Hall, 2003) com outros lugares, “não abrange todas as equivalências sensíveis que seriam possíveis de ser feitas como representações de uma realidade inscrita em tempo e lugar determinados.” (p. 2) Isso, tendo em vista que nem todos se situam nas “belas” paisagens retratadas pela artista na sua última exposição ilustrada por reproduções das obras nas imagens 01, 02, 03; essa “floresta encantada” da artista encanta identidades formuladas pelo poder público mais uma vez.



Figuras 1 e 2 – Imagens de divulgação dos Projetos institucionalizados da artista  
Fonte: SPMS<sup>104</sup>



Figura 3 – Montagem da abertura de exposição intitulada “Floresta Encantada”  
MARCO – Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul de 14 a 26 de março de 2017. Fonte: Campo grande NEWS<sup>105</sup>

Outro artista que sempre consta da cena artístico-plástica sul-mato-grossense é Humberto Espíndola. Suas obras são fundadoras da “bovinocultura” na produção artística local desde a divisão de Mato Grosso do Sul de Mato Grosso (1977) com a Série “Divisão do Estado” (1977-1978) – a imagem 04 é ilustração de uma das muitas obras que compõe a série. Essas obras construíram nas narrativas artísticas locais, nos diferentes agora – passado, presente e insistem para o futuro –, igualmente instalaram-se nas múltiplas ágoras

<sup>104</sup> Imagens de divulgação disponíveis em: <http://www.spms.com.br/content/mostra-ana-ruas-floresta-encantada> - Acesso em 02 jul. 2017.

<sup>105</sup> Imagem de divulgação disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/mostra-coletiva-reune-pintura-desenho-fotografia-e-video-no-marco> - Acesso em: 02 jul. 2017.



institucionais do Estado e, também, parecem ser contribuição para o agouro do passado áureo artístico clássico e moderno pelos discursos do Estado. Se de alguma forma as obras do artista retratam a cultura bovina local como cultura *de* boi, por outro elas contribuem insistentemente e são reforçadas pelas leituras críticas locais como obras que nos representam como cultura única e exclusivamente *do* boi.<sup>106</sup> Na obra “*Dividire per multiplicare*”, 1978, fica ilustrada a *corpora* do animal em cores nacionalistas com insígnia das iniciais MS que situacionaliza o discurso daquele artista tratar-se de Mato Grosso do Sul. Do mesmo jeito a cara bovina é iconicamente tratada na obra, a partir da imagem de contorno do mapa geográfico do Estado, que tem ironicamente o formato muitíssimo semelhante ao território de Mato Grosso do Sul.

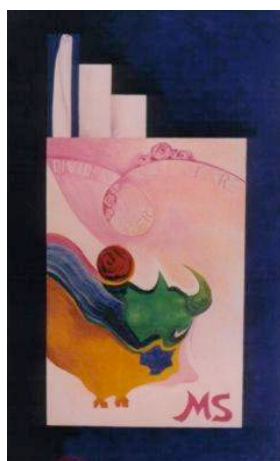


Figura 4 – *Dividire per multiplicare*  
1978. Óleo sobre tela – 136 x 81cm. Acervo do MARCO. Fonte: Humberto Espíndola<sup>107</sup>

Da mesma forma que aquilo que é representado em parlamentos não abrange tudo que concerne a cada um dos que vivem sob suas circunscrições. De fato, nenhuma representação da realidade se confunde com essa mesma realidade, estando sempre alguém do universo representado. (Anjos, 2017, p. 2)

De Ana Ruas e Humberto Espíndola, tratados a partir das suas pinturas, posso dizer que se situam na ideia de identidade cultural que toma de imagens que representam o todo a partir de Única ideia de paisagem local da cultura de MS – o agora sustentado pela ideia de imagens clássicas e modernas. Se Ruas faz de redes e da flora sul-mato-grossense suas pinturas, Espíndola continua reforçando o boi como representação fiel da sociedade da fronteira sul do Centro-Oeste brasileiro. Ruas e Espíndola fazem da cultura sul-mato-grossense repositório das suas paisagens e bois e (re)produzem obras na atualidade.

Outro artista contemporâneo sul-mato-grossense que tem tomado evidência também fora do Estado é Evandro Prado que hoje está morando em São Paulo e acaba de abrir sua

<sup>106</sup> Esta questão de cultura *de* boi ou cultura *do* boi sobre a produção artística de Mato Grosso do Sul está mais bem tratada em (BESSA-OLIVEIRA; NORONHA, 2015)

<sup>107</sup> Esta e outras imagens da “Série Divisão de Mato Grosso” estão disponíveis em: [http://www.humbertoespindola.com.br/001-index\\_frameset.htm](http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm) - Acesso em: 03 jul. 2017.

primeira individual, intitulada “Sem berço”, na mesma temática barroca dos seus últimos trabalhos (imagens 05, 06, 07 e 08). Desde sua série “inaugural” – *Habemus cocam* (imagem 09), (maio/junho de 2006) – no cenário artístico contemporâneo sul-mato-grossense, suas obras em pinturas, objetos e instalações têm um forte apelo religioso que nos remete ao período clássico entre o Renascimento e o Barroco. Nas obras dessa última exposição os trabalhos estão com o tema bem mais evidente. Mas, em contrapartida, as obras de Evandro Prado vêm tratando também de uma perspectiva até irônica a situação ex-colonial do Brasil. Se de um modo as obras retomam constantemente alguns aspectos clássicos da arte europeia, que faz com que a obra do artista seja reconhecida em lugares institucionais e fora deles em Mato Grosso do Sul, por outro o artista tem tratado de uma questão bastante pertinente para a produção artística e as identidades socioculturais, especialmente, de sujeitos e de lugares de fora dos centros que sequer alguns artistas, críticos e público já reconheçam.



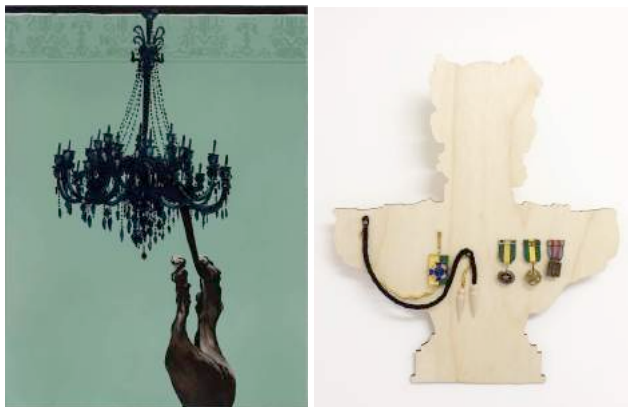
Figuras 5 e 6 – respectivamente, “Anjo da Anunciação” e “Barroco”  
Instalação montada na entrada da Galeria Jairo Goldenberg – e OST, uma das pinturas da exposição.  
Higienópolis, SP. Fonte: Evandro Prado<sup>108</sup>

Mais uma vez são pertinentes as palavras de Moacir dos Anjos ao tratar das representações na arte brasileira ao dizer que

Toda representação é sempre e inescapavelmente um recorte de um universo mais amplo atravessado por uma irreduzível diversidade; uma abstração de um todo inapreensível por ser, em certa e relevante medida, opaco ao olhar de qualquer um dentre os muitos que ali coexistem. (Anjos, 2017, p. 2)

Se paisagem e fauna são *opacos* para alguns, no caso da colonialidade não o pode ser.

<sup>108</sup> Todas as imagens das obras de Evandro Prado foram retiradas no site do artista. Disponível em: <http://www.evandrop Prado.com.br/p/pinturas.html> - Acesso em: 01 jul. 2017.



Figuras 7 e 8 – respectivamente, “Proclamação da República” e “Marechal Deodoro”  
Pintura OST, exposta na Galeria Jairo Goldenberg – e “Marechal Deodoro”, um dos objetos da exposição.  
Higienópolis, SP.

Sobre a exposição “Sem berço” a divulgação na *Revista Dasartes* (2017) diz:

Os trabalhos dessa exposição suscitam reflexões sobre a formação da sociedade brasileira. A discussão conceitual busca expor as contradições de um país continental, rico e belo, mas colonizado, explorado, devastado pela cobiça. Um país de extremos, desigual, formado por paradoxos. Abençoado pela Igreja Católica e dirigido por uma oligarquia pretensiosa que fez riqueza a partir do sangue dos nativos e do trabalho de homens negros escravizados. O artista é provocativo e suas pinturas são inquietas. Proporciona êxtase e mal-estar ao colocar em cheque a história “oficial” e seu culto aos “heróis” da nação.

Tanto em “*Habemus cocam*” como em “Sem berço” e em outros trabalhos do artista sul-mato-grossense é possível evidenciarmos a relação clara das obras e o discurso que evidencia leituras que remontam às relações de poder estabelecidas desde sempre na produção artística brasileira em relação aos centros artísticos. Ainda é possível dizer que Evandro Prado tem evidenciado perspectivas outras da arte não só sul-mato-grossense, mas brasileira que carregam em si as questões de heranças (sem berços) e religiosidades (também *habemus* Cristo) e não apenas paisagens e animais como representações imagéticas ancoradas em exotismos e animalidades.



Figura 9 – Panorâmica da exposição *Habemus cocam*  
Realizada no MARCO (maio/junho de 2006).

Enfim, apesar das distinções nos fatos aqui tratados – das obras, sujeitos, espaços, narrativas, identidades, memórias e histórias (próprias e alheias) –, preferi não me ater separadamente em cada coisa para não cair no lugar muito analítico ao qual não faço questão

de ocupar. Pois, é bastante natural para a crítica tradicional confrontar questões e fatos, a fim de vislumbrar relações entre “Agouro, Ágora, Agora”, do passado, presente e futuro, ao analisar pura e simplesmente as obras e apresentar uma visada qualitativa dessas. Tomo disso, à medida que, como sugeriu Jacques Derrida (2008), *grosso modo*, a desordem dos discursos na atualidade (crítico, artístico e pedagógico), na arte ou em qualquer outra disciplina, vai estar em evidenciar *diferenças* (*différences*) culturais em detrimento de qualidades técnicas, temporais e estilísticas.

## Referências

ANJOS, Moacir dos. “A arte brasileira e a crise de representação”. In: **Revista ZUM/IMS** – Revista de Fotografia. São Paulo: Instituto Moreira. Publicado em: 07 de julho de 2017, p. 1-6. Disponível em: <http://revistazum.com.br/colunistas/crise-de-representacao/> - Acesso em: 10 jul. 2017.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. “**BIOgeografias ocidentais/orientais**: (i)migrações do *bios* e das epistemologias artísticas no *front*”. In: **Cadernos de Estudos Culturais**: Ocidente/Oriente: migrações. v. 8. n. 15. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, jan.-jun., 2016, p. 97-144.

\_\_\_\_\_. “**HOMEMCOMOIMAGEM**: uma leitura visual imagético/real dos trabalhos de conclusão da disciplina TIN/2016 dos alunos do 3o ano do curso de artes cênicas – UEMS”. In: **Revista da FUNDARTE** / Fundação Municipal de Artes de Montenegro – FUNDARTE. – ano 17, n. 33 (Jan./Jul. 2001). Montenegro, RS: Ed. da FUNDARTE, 2017, p. 70-92. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/viewIssue/ANO%2017%2C%20N%C3%9AMERO%2033%2C%20JANEIRO%20A%20JULHO%20DE%202017/80> - Acesso em: 18 jul. 2017.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. [Coleção temas da arte contemporânea].

DERRIDA, Jacques. Gramatologia. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 16).

HALL, Stuart. “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. In: **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaina La Guardia Resende ... [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. (Humanitas)

**REVISTA DASARTES**. AGENDA – Evandro Prado | JB Goldenberg Escritório de Arte. Disponível em: <http://dasartes.com.br/agenda/evandro-prado-jb-goldenberg-escritorio-de-arte/> - Acesso em: 15 jul. 2017.

**O CALVÁRIO É AQUI, ESTRANHAMENTO E NATURALIZAÇÃO  
- DE PIETER BRUEGEL E VIVIANY BELEBONI AO CINEMA  
HOLLYWOODIANO DE ÉPOCA –**

Mariana Berta<sup>109</sup>

Paulo da Costa Pereira Neto<sup>110</sup>

**RESUMO**

O presente trabalho busca construir um diálogo a partir da pintura “Caminho do Calvário”, de Pieter Bruegel, datada de 1564, e seu audacioso movimento de atualização e desconstrução, com a performance realizada em 2015 pela artista Viviany Beleboni na 19ª parada LGBT em São Paulo. Ambas realizam um tensionamento da experiência temporal em duas manifestações artísticas distintas, deslocando o acontecimento da crucificação de Jesus Cristo não somente para seus respectivos tempos presentes, como também subordinando este fato histórico aos seus próprios contextos sociais e martírios contemporâneos. Usando como referência o antropólogo Roy Wagner e sua noção de *Invenção da cultura*, estendemos e problematizamos a discussão até o cinema hollywoodiano de época, que contrariamente ao movimento de busca do estranhamento de suas realidades violentas naturalizadas - presentes tanto em Bruegel como em Beleboni - afirma e universaliza seus próprios valores e modo de ser Ocidental.

**Palavras-chave:** Calvário. Anacronismo. Estranhamento. Naturalização. Cultura.

**Introdução**

Na Itália, a revolução cultural e intelectual que transformou o mundo das artes no século XV até meados do século XVI caracterizou o ressurgimento, a redescoberta e a renovação da cultura e dos ensinamentos da Grécia e de Roma antigas. Nos países da Europa do norte essas culturas não eram tão relevantes assim, sendo as representações da mitologia clássica muito mais raras que nos países do Mediterrâneo. Construindo diferenças importantes do Renascimento italiano, o Renascimento nórdico foi muito mais inspirado na Reforma Protestante, que trouxe consigo, de modo geral, um interesse renovado por representar de forma realista o mundo visível e a figura humana.

Nesse contexto surge um dos mais misteriosos e paradoxais pintores do Renascimento nórdico, Pieter Bruegel, tendo vivido durante a época do florescimento renascentista das cidades flamengas, Bruegel tem uma biografia repleta de interrogações e incertezas, seu nascimento, por exemplo, varia entre 1522 até 1528, sua cidade natal é uma imprecisão entre

---

<sup>109</sup> Graduanda em Artes Visuais pela UDESC.

<sup>110</sup> Mestre em Antropologia Social pela UFSC. Concluiu a licenciatura e o bacharelado em Ciências Sociais na mesma instituição.

Brabante ou qualquer outra nos Países Baixos, tampouco se sabe se a grafia correta de seu nome é Bruegel, Breughel ou Brueghel e não há nenhum registro de quem foram seus pais ou antepassados. O que se sabe é que, por volta de 1542, adolescente, foi iniciado nos estudos de pintura em Bruxelas por Pieter Coecke, culto e rico artista que havia visitado Turquia e Itália, pintor e desenhista de tapeçarias, arquiteto e tradutor de textos latinos, e teve suas atividades iniciais na pintura dedicadas principalmente na reprodução de pinturas de Tiziano, Raffaello, Michelangelo e etc, sabe-se que também nesse momento, Bruegel conhece e constrói fascínio pela obra de Hieronymus Bosch.

Mais tarde, não se sabe ao certo, o jovem pintor, supõe-se que com menos de trinta anos, faz uma longa viagem até a França e a Itália, passando pela Suíça, tal viagem é objeto de numerosas suposições e não é possível afirmar quais foram os seus caminhos precisos e suas motivações, e de acordo com historiadores, retornando para a Antuérpia no ano de 1553.

### **“Caminho do calvário” e o compromisso interpretativo de Pieter Bruegel**

Em “Caminho do Calvário” vemos uma obra religiosa. Essa afirmação pareceria quase desnecessária, haja visto o título do quadro, uma vez que Calvário é o nome da montanha nas redondezas de Jerusalém onde Jesus foi crucificado. No entanto, a nosso ver, ela não pareceria tão óbvia assim a quem quer que se deparasse com o quadro sem qualquer conhecimento prévio. Afinal, se é verdade que o próprio Cristo está presente bem no centro da pintura, caído ao chão com o peso da cruz que tem sobre o ombro, por outro, sua figura é diminuta e passa quase despercebida em meio ao turbilhão de outros personagens que habitam o quadro. Ao mesmo tempo, bastaria comparar as roupas destes personagens com as de figuras de obras do mesmo Pieter Bruegel que retratassem o cotidiano da vida em Flandres, então Países Baixos, para se chegar a uma conclusão um tanto surpreendente: nesse quadro, que retrata a paixão de Cristo, a ação religiosa é transplantada da antiga Palestina para a sociedade flamenga da época do próprio Bruegel.





Figura 1 - Caminho do calvário

Pieter Bruegel, o velho., 1564, pintura a óleo sobre madeira, 124 cm x 170 cm, Museu de História da Arte em Viena

Há varias evidências disso. Em primeiro lugar, é interessante perceber que não são soldados romanos que conduzem Jesus ao Calvário, mas sim soldados espanhóis, os mesmos que, no tempo de Bruegel, dominavam os Países Baixos. Ao mesmo tempo, não há outras cruzes presentes na cena além daquela que é carregada por Cristo. No lugar disso, uma série de rodas colocadas sobre postes de madeira estão espalhadas pela pintura. Estes eram os instrumentos de suplício utilizados pelos mesmos espanhóis para punir os hereges. A presença de alguns corvos pousados sobre essas rodas e outros sobrevoando o céu parecem indicar que muitas pessoas haviam acabado de se tornar vítimas deste metodo de execução lento e cruel, terminando por ser devoradas pelos famigerados pássaros. A paisagem, por sua vez, é montanhosa e verde, bem diferente da aridez desértica que caracteriza os quadros dos que tentaram ser fiéis à geografia alestina. Há, por último, um moinho pendurado sobre o alto de uma íngrime montanha, típico da Flandres daquela época.

Tudo isso poderia ser visto como o fruto da ignorância ou ingenuidade de Bruegel que, talvez, não pudesse imaginar pessoas em outras épocas e outros contextos sociais vestindo roupas diferentes das da sociedade em que vivia. Apesar de pouco se saber sobre sua vida, o fato dele ter viajado para outras partes da Europa a fim de observar outros tipos de

paisagem já seria suficiente para refutar essa possibilidade. Mas mesmo que ignorássemos completamente esse fato biográfico, mesmo que Bruegel tivesse permanecido a vida inteira em seu país de nascimento, imaginar que seu mundo se restringisse tão estritamente aos lugares que tivesse visto com os próprios olhos seria um preconceito contemporâneo, principalmente levando em conta que os Países Baixos eram centros de intenso fluxo comercial da época – coisa que deve explicar, em grande parte, o surgimento de tantos artistas importantes, financiados pela burguesia local. Mais do que isso, bastaria um olhar para a parte inferior direita do quadro para percebermos que este não deve ter sido o caso, uma vez que a Virgem Maria, que é representada sentada, sendo consolada por outras três figuras, tem a cabeça coberta por um longo pano cinza e o resto de suas vestes se diferencia das dos demais personagens do quadro. A presença suntuosa de Maria e de Jesus em meio à paisagem social flamenga causa uma espécie de impacto antropológico no espectador, e este impacto não aconteceria caso Bruegel tivesse feito uma opção realista – pessoas com roupas da época, soldados romanos, construções e paisagem palestinas, etc.

Para o antropólogo Roy Wagner, a superposição de épocas históricas que aparecem em outras obras de Bruegel seria a representação mais explícita daquilo que ele chama de *Invenção de uma cultura*. Para Wagner, apesar de todos possuímos uma cultura, não nos damos conta dela até que o choque com outras maneiras de ser e pensar torne explícita a peculiaridade de nossa própria maneira de ser e pensar. O registro de uma regra de matrimônio que poderia parecer muito estranha aos nossos olhos, serve para que fique claro o quão estranho podem ser nossas próprias regras de matrimônio aos olhos de alguém que enxergue a nossa cultura do lado de fora. No caso de Bruegel, a crucificação de Cristo, que poderia ser vista como um fenômeno remoto no tempo (mais de um século e meio antes) e no espaço (na antiga Palestina) torna-se estranhamente familiar quando colocada ao lado de acontecimentos contemporâneos à vida do pintor. O ato bárbaro de crucificar o próprio filho de Deus seria justificado por esta distância – por serem tão diferentes de nós, por estarem tão afastados, imaginamos que estes outros seriam capazes de cometer um tipo de agressão que nós mesmos não seríamos.

Tudo muda, no entanto, quando o pano de fundo para o evento retratado não é mais uma sociedade muito distante, e sim a nossa própria sociedade. Não apenas passamos a conceber a possibilidade de que Jesus Cristo, caso tivesse nascido na sociedade flamenga da época de Bruegel, tivesse o mesmo fim trágico que teve na antiga Palestina, como também passamos a contemplar com outros olhos a violência naturalizada presente em nosso próprio contexto social. Nas palavras de Wagner, que analisou duas pinturas diferentes de Bruegel (O

recenseamento em Belém e O Massacre dos Inocentes).

O ímpeto interpretativo vai bem mais fundo do que a mera “tradução”, pois a analogia sempre retém o potencial da alegoria. Ao exibir figuras e cenas bíblicas num ambiente contemporâneo, Bruegel também sugeria o julgamento de sua própria sociedade flamenga em termos bíblicos. Assim, o significado de *O recenseamento em Belém* não é apenas que (Jesus nasceu do homem em um ambiente humilde tal como as pessoas vivem hoje) mas também que (se Maria e José chegassem a uma cidade flamenga, *ainda* teriam de se alojar num estábulo. (Wagner, 2010, 44)

### **Algumas comparações anacrônicas**

Uma analogia interessante e contemporânea do tipo de deslocamento produzido pelo quadro de Bruegel foi a ação feita pela performer travesti Viviany Beleboni, em 2015, na 19ª Parada do Orgulho LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais), na cidade de São Paulo. Nela, Viviany aparece crucificada sobre um carro alegórico. Como já era de se esperar, a performance causou furor na comunidade religiosa que encarou sua atuação como um desrespeito aos preceitos cristãos quando, na realidade, a própria Beleboni foi explícita em afirmar que não tinha nenhuma intenção de se colocar como a filha de Deus na terra. Ao mesmo tempo, comparar o sofrimento cotidiano que resulta da segregação e marginalização da população LGBT com a violência da crucificação – da qual, para todos os efeitos, Jesus não foi a única vítima – é uma forma de gerar estranhamento num tipo de violência naturalizada na sociedade brasileira contemporânea. Ao mesmo tempo, a performance de Viviany, ao aproximar duas formas de martírio, contesta a moral – ou o moralismo – dos cristãos que se compadecem com o sofrimento de Cristo, mas ignoram, ou até justificam, a crucificação cotidiana – a violência simbólica e física – de milhões de pessoas LGBT no Brasil.





Figura 2- Performance  
Fonte: Sérgio Castro/Estadão Conteúdo

Filmes como *Star Wars*, *Coração Valente*, *Avatar*, *Gladiador* ou *300* são superproduções hollywoodianas e grandes sucessos de bilheteria que tiveram uma fatia enorme de seus respectivos orçamentos consumidos pela vontade de criar um pano de fundo que fosse o mais fidedigno possível com o contexto histórico em que se desenrolaram suas tramas, seja este a Roma antiga, a Escócia medieval, a guerra das Termópilas ou uma galáxia muito distante daqui. Claro que há casos notáveis de deslizes, como explosões em lugares onde não há oxigênio ou estribos nos cavalos romanos. Mas, ainda assim, nada que se compare com a ousadia de Bruegel de transportar uma cena bíblica para uma outra época e um outro país.

Em todos esses casos, porém, o que fica mais ou menos implícito é um deslocamento no sentido oposto ao que acontece em *Caminho do Calvário*, pois se neste último a anacronia cria o estranhamento de nossos próprios valores, no cinema hollywoodiano de época, o que temos é um reforço da naturalização do modo de ser ocidental. Os personagens usam roupas estranhas e se deslocam por um pano de fundo completamente diferente. No entanto, poderíamos dizer que não são mais do que estadunidenses fantasiados.



Figura 3 - Braveheart  
Fonte: Site Wikipedia – Braveheart

Bastaria olhar, por exemplo, para Luke Skywalker, um adolescente de outra galáxia que se comporta *ipsis literis* como um jovem dos Estados Unidos. Ou ainda, para Mel Gibson, interpretando William Wallace, ou para Russell Crowell, interpretando um general romano: em ambos os casos, seus dramas são os dos chefes de família que vão até o fim em suas buscas por vingança. A empatia que se cria, a nosso ver, resulta da identificação com valores naturalizados pela audiência.

### Considerações finais

Ao contrário da obra de Bruegel e de Beleboni que, de certo modo, resultam de um esforço de desconstrução, os filmes de época hollywoodianos escondem atrás de roupas e cenários exóticos os mesmos valores de qualquer outro filme deste gênero. Os soldados espartanos que lutam contra as tropas de Xerxes em 300 são, no fundo, os soldados americanos em sua famigerada Guerra ao Terror. Não há espaço para o estranhamento, na realidade, tudo o que é realmente exótico nestes filmes é associado ao mal, ao que deve ser aniquilado pelo lado bom da força: os Valores Ocidentais.

## Referências

BRUEGEL. **Gênios da Pintura** - São Paulo: Abril Cultural, 1967.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**, Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## Sites consultados

**BRAVEHEART**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Braveheart> Acesso em: 20 jul. 2017.

**‘Representei a dor que sentimos’, diz transexual 'crucificada' na Parada Gay**

Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/06/representei-dor-que-sentimos-diz-transexual-crucificada-na-parada-gay.html> Acesso em: 25 jul. 2017.



## MODERNIDADE E EVOCAÇÃO DO PRESENTE: BAUDELAIRE E A PRÁTICA DO *URBAN SKETCHING*

Paulo Henrique Tôrres Valgas<sup>111</sup>

### Resumo

Esse ensaio trata da modernidade e seu pressuposto de valorização do presente. Primeiramente, relaciona-se o pensamento do crítico belga Paul de Man com o do poeta francês Charles Baudelaire, no livro “O pintor da vida moderna” e em seus ensaios de crítica, buscando analogias e contraposições. Em seguida, o movimento *Urban Sketchers* é tratado como uma sobrevivência do desejo observado em Baudelaire, buscando poesia e encanto pelos fenômenos da vida e das cidades do presente.

**Palavras-chave:** modernidade, presente, Urban Sketchers.

No século XIX houve um tamanho interesse pelo passado, advindo sobretudo dos movimentos artístico-literários classicista e romântico, que evocavam o passado glorioso do Império Romano e da Grécia antiga, assim como a idílica vida medieval. Em contrapartida, ressurgiu também a ideia de modernidade, vinculada às transformações sociais causadas pela revolução Industrial e o surgimento das metrópoles, entre outros. Charles Baudelaire, poeta francês, escreveu “O pintor da vida moderna”, questionando a nostálgica disposição do cidadão dezoventista e valorizando o presente. Para isso, explicitou a importância do presente e quais aspectos da vida moderna poderiam ser observados, assim como o quanto de beleza poderia ser encontrado neles.

Baudelaire iniciou seu texto elogiando quadros e textos antigos, vinculados à história da arte e literatura, embora afirmando que seria um erro negligenciar “a beleza particular, a beleza de circunstâncias e a pintura de costumes” (2006, p. 851). Para justificar sua ideia, ele afirmou que “o passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico” e que “o mesmo ocorre com o presente.” (idem). Ou seja, não representá-lo, além de perda de uma prazerosa oportunidade, seria a negligência daquilo que, para as próximas gerações, se tornará o passado.

Esse interesse ou desinteresse pelo passado foi tratado também por Paul de Man, que escreveu sobre a diferença entre história literária e modernidade literária. De Man destacou que o termo modernidade é utilizado como uma autodefinição de tempos, ou seja, uma definição do presente de quem o vive. (1999, 168). Baudelaire, quando escreve seu

---

<sup>111</sup> Mestrando em Artes Visuais - UDESC

ensaio, indica que se refere a um pintor da vida moderna, ou seja, o pintor que não está pensando no passado, mas no que é atual.

Eis a utilização do termo modernidade para a definição do novo, atual. Quantas modernidades teríamos? De Man afirma que desde o século V tal termo é utilizado (idem, p. 166). O termo moderno como um conjunto de inventividades é talvez o mais utilizado. O renascimento não era caracteristicamente moderno, por exemplo, e hoje não temos dúvidas disso, mas as certezas sobre nosso próprio tempo só podem existir retrospectivamente. Ainda assim, essas definições combinam com a argumentação de Baudelaire de que o passado de amanhã está acontecendo agora. Não representá-lo é correr o risco de perdê-lo, historicamente e esteticamente.

De Man cita como antônimo à modernidade os termos história, clássico, tradicional e até mesmo romântico, se pensarmos na sua qualidade nostálgica (idem, 167), e cita Nietzsche quando o filósofo critica o excessivo interesse pelo passado do século XIX e acusa sua geração de evadir-se das questões do presente. Nietzsche afirma que o homem tem a incapacidade de esquecer e que permanece sempre amarrado ao passado, diferente do animal que, imediatamente, esquece das coisas. De Man também cita Rimbaud: deve-se esperar dos poetas que sejam “absolutamente modernos” e Antonin Artaud: “as obras de arte do passado são boas para o passado.” (apud 1999, p. 170). “A modernidade existe enquanto desejo de apagar tudo o que veio antes, na esperança de atingir finalmente um ponto a que se possa chamar verdadeiro presente”, conclui De Man. (p. 170).

Esse tiro no passado não é tão impiedoso em Baudelaire, que admira-o pela qualidade de presente que este já teve; isso porque história e modernidade estão ligadas a um destino comum (idem, p. 172). Baudelaire faz uma queixa, na resenha do salão de 1845, em relação aos novos pintores que estão desatentos ao presente: “não obstante, o heroísmo da vida moderna nos rodeia e nos pressiona”. E prossegue: “Não faltam assuntos, nem cores, para fazer epopeias. O pintor que procuramos será aquele capaz de extrair da vida de hoje sua qualidade épica, fazendo-nos sentir como somos grandiosos e poéticos em nossas gravatas e botas de couro legítimo” (apud BERMAN, 1986, p. 138). Ou seja, o heroísmo não é mais mitológico ou provindo das vitórias épicas dos impérios antigos, mas do andar cotidiano da vida metropolitana. O flaneur, a prostituta, o trapeiro, o colecionador, o jogador: estes têm intrinsecamente a semente da “beleza moderna”. Em O pintor da vida moderna, escreve:

E ele sai! E observa fluir o rio da vitalidade, tão majestoso e brilhante. Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as

paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelo sopros do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres ondulosas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal. (2006, p. 858)

Dessas citações do poeta, vê-se que a cidade está repleta de temas, de motivos cheios de vigor, pedindo que sejam retratados. Os quadros que a cidade possibilita pintar são elaborados de forma a presentificar a vida moderna e encontrar poesia nela mesma. Baudelaire elogia Edgar Allan Poe:

Lembram-se de um quadro (e um quadro, na verdade!) escrito pelo mais poderoso autor desta época e que se intitula O Homem das Multidões? Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível! (idem, 856)

As práticas do passado se renovam. Eis aí a relevância do hoje para o amanhã. No livro “Ninfas”, Giorgio Agambem escreve sobre Henry Darger, que usava figuras recortadas de jornais e quadrinhos para recriá-las na sua própria história, passando por cima com papel seda (2012, p. 31-32). Num sentido metafórico, nossa contemporaneidade está repleta desse “passar por cima”. Por baixo dos moldes atuais, sobrevivem antigas práticas e, mais que isso, antigos conselhos. Tentando ver como essas questões podem ser problematizadas no presente, estabelecemos uma relação com o movimento *Urban Sketchers* (USk). Este movimento mundial, fundado pelo espanhol Gabriel Campanário, em 2007/8, chama a atenção pelo fato de renovar a prática do encanto com o presente e seguir algumas indicações de Baudelaire em “O pintor da Vida Moderna”, mesmo talvez sem sabê-lo. Esse grupo reúne pintores, desenhistas, arquitetos e leigos com o intuito de levá-los às ruas para desenhar suas cidades ou as cidades para onde viajam. Como um norteador da prática do grupo, há um manifesto de oito itens, alguns muito próximos da orientação de Charles Baudelaire.

Ele homenageia em seu livro o pintor Contantin Guys, usando as iniciais C.G. para referir-se a ele. Um de seus adjetivos é ser um “homem do mundo”, apaixonado por viagens e muito cosmopolita, chegando a publicar em um jornal inglês os croquis de suas viagens (2006, p. 855). Tal caracterização aproxima-se dos itens 1 e 2 do manifesto USK: “Nós fazemos desenhos de locação, através da observação direta, seja em ambientes externos ou internos.” e “nossos desenhos contam histórias do dia a dia, dos lugares em que vivemos, e

para onde viajamos.” A paixão que Baudelaire procura incentivar é fruto de um desenho por conhecer mais do que se tem ao alcance. A curiosidade, que pode ser considerada como ponto de partida do gênio artístico (2006, p. 855), é também o ponto inicial que leva um *sketcher* às ruas: sua paixão pela cidade, pelas multidões, pelo desenho. Unidas, formam uma só vontade. Ainda sobre C.G., diz que “Ele buscou por toda parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade. “(p. 881). Baudelaire acreditou que “uma arte que não se disponha a épouser (desposar) as vidas de homens e mulheres na multidão não merecerá ser chamada propriamente de arte moderna”, (apud Berman 1986, p.167). Como um hobby, não como um trabalho, o *sketcher* porta-se ante seu modelo, sem preocupações outras, como um convalescente, para usar o termo baudelairiano, pessoa que goza da “faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. O terceiro item do manifesto é “Nossos desenhos são um registro do tempo e do lugar.”

A confiança de Baudelaire é de que futuramente esses temas e suas presenças na arte e na literatura seriam objeto de fruição e informação. Não é o artista relacionando-se com o passado, mas com seu próprio presente. “Esse atual que será passado, conservará o sabor do fantasma, recuperando a luz e o movimento da vida, tornando-se presente.” (2006, p. 852) Torna-se presente na fruição, no contato, na capacidade de instigar, Como em um monumento que paira na cidade de hoje, cuja manutenção física não esgota a relação histórica, pois esta não se dá no passado, mas no presente, como afirma Lucrecia Ferrara. (1996, p. 122). Segue a mesma conclusão de Baudelaire, podendo ser atualizada: “podemos apostar com toda certeza que, dentro de alguns anos, os desenhos de C.G. se tornarão os arquivos preciosos da vida civilizada (...)” por ter pintado “somente o familiar e o belo, não deixaram de ser [incluindo outros artistas modernos], a seu modo, sérios historiadores.” (2006, p. 881)

O caderno, ou *sketchbook*, é um objeto bastante utilizado pelo *sketcher*. Muitos sempre o carregam e sua têm sua produção registrada nele. Ele é um diário gráfico. Particular e subjetivo, mas não confidencial. Seu desvelo é o objetivo do oitavo e último item do manifesto: “Nós mostramos o mundo, um desenho de cada vez.” Alguns desenhos, entre milhares, serão mostrados, para exemplificar a ideia de representação do presente e de sua beleza no movimento USk. A *sketcher* carioca Thaís Canavezes retratou a AT&T Plaza, de Chicago, com a obra Cloud Gate, de Anish Kapoor, e sua interação com as pessoas que vão até lá para vê-la ou que passam diariamente pela obra de arte (imagem 1). Um registro da obra, da cidade e do cotidiano, que começa no primeiro plano com uma pessoa que senta-se numa mesa coberta por um guarda-sol, provavelmente em algum bar ou restaurante. A obra,

ao centro, recebeu o apelido de “The Bean”, pelo fato de ser semelhante a um feijão. Por ser feita de aço inoxidável, reflete e forma, a todo instante, um panorama distorcido da cidade. Várias pessoas passam por ela, inclusive por baixo. Ao fundo, os prédios, símbolos das grandes metrópoles. O objeto reflete a cidade e faz os passantes, talvez desatentos, enxergarem o que por não ser reflexo, estava despercebido.

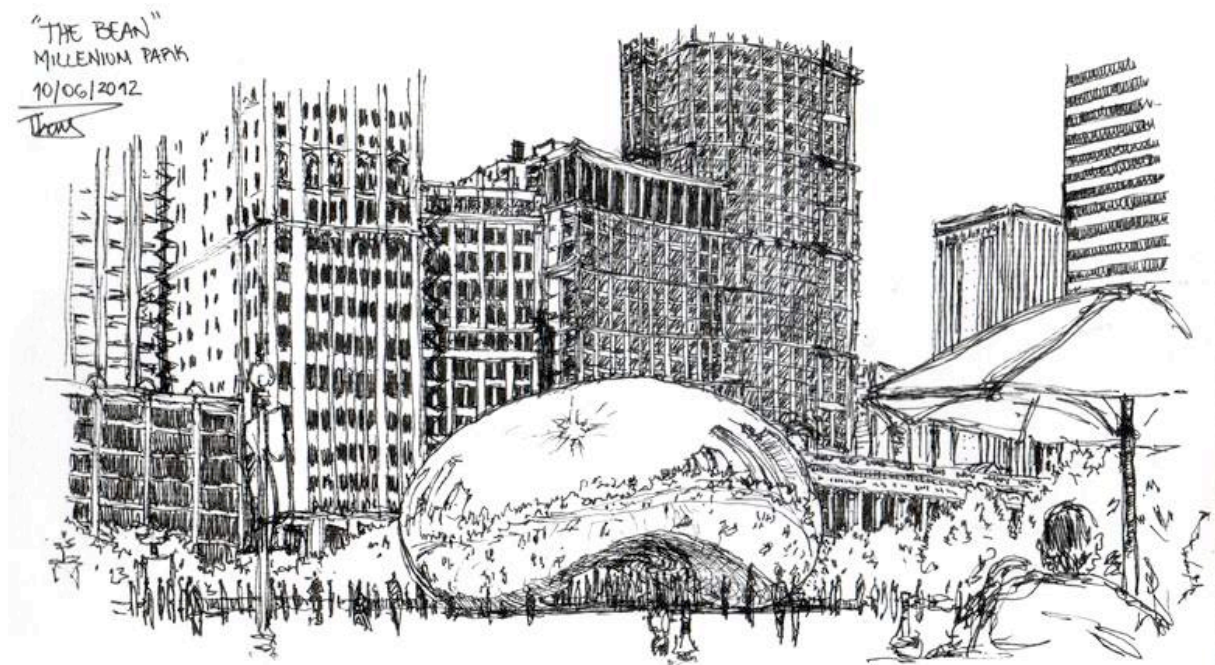


Figura 1 - Thaís Lima Machado Canavezes. The Bean. 2014. Arquivo pessoal. Disponível em: <http://brasil.urbansketchers.org/2014/11/conheca-os-correspondentes-thais-lima.html>

Se Thaís retrata uma de suas viagens, André Lissonger, *sketcher* que vive em Salvador, retrata sua própria cidade (imagem 2). O desenho abaixo trata de uma das feiras soteropolitanas, alvo de atenção do desenhista e retratada em uma série de outras feiras da cidade. Na parte inferior, um traço horizontal de produtos expostos, revelam a diversidade da vegetação brasileira. As pessoas às ruas, em geral negras, traçam também um perfil etnográfico da cidade, assim como o uso do guarda-sol e a luminosidade no chão e nos prédios indicam que é um típico dia de calor. Postes, prédios com antenas parabólicas e gritos que se ouvem ao ler as ofertas na parte superior à esquerda do desenho revelam o cotidiano baiano. Um bom exemplo da beleza do presente. Uma epopeia, um casamento com a cidade e sua população.





Figura 2 - André Lissonger. Feiras Populares da Bahia. 2015. Disponível em:  
<<http://brasil.urbansketchers.org/2015/05/feiras-populares-da-bahia.html>> Acesso em 26 jul. 2017.

O mesmo é possível ver no desenho de Vladmir Muñoz (imagem 3), de uma feirante que vende Acarajé em Maceió, retratada com seus objetos de trabalho: cestas, panelas, guardanapos, frascos de molhos, etc. Na viagem de Fernando Simon, de Goiânia, para a Islândia, ele desenha a Operahaus de Reykjavik (imagem 4). Na imagem 5, de Eduardo Bajzek, a cidade de São Paulo é retratada pelo *sketcher* no dia do *sketchcrawl*, um encontro internacional para desenho que ocorre simultaneamente em vários países. Ele destaca a amigabilidade do encontro, concluindo: “*Sketchcrawl* proporciona sempre uma combinação prazerosa: cidade + desenho + pessoas.”





Figura 3 - Vladimir Muñoz. Desenho de vendedora de Acarajé. Disponível em :  
<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10207143366882492&set=gm.1001789679940861&type=3>> Acesso  
em 24 abr. 2017.



Figura 4 - Desenho de Fernando Simon na Opernhaus. 2015. Disponível  
em: <<http://brasil.urbansketchers.org/2015/08/diario-de-viagem-goianiaescandinavia.html>> Acesso em: 26 jul.  
2017.



Figura 5 - Desenho de Eduardo Bajzek no 39º Sketchcrawl em São Paulo. 2013. Disponível em: <<http://brasil.urbansketchers.org/2013/04/39-sketchcrawl-em-sao-paulo.html>> Acesso em: 26 jul. 2017.

Essas cinco imagens ilustram um pouco da prática dos *urban sketchers*, que captura as cenas cotidianas com seus passantes e prédios. No século XIX, esse tipo de representação já era alvo dos olhares de Baudelaire. Na imagem 6, vê-se a cidade de Paris ao fundo com duas grissetes, mulheres da classe trabalhadora francesa, e dois senhores de chapéu que andam em um segundo plano. Na imagem 7, desenhos de locação na guerra da Crimeia, travada entre os impérios russo e uma aliança entre Inglaterra, França, Sardenha e Império Otomano. Os dois pertencem a Constatin Guys e são exemplos de sua prática da representação do presente. Eles são vistos hoje e apreciados por muitos. Seus trajés dão suporte à história da vestimenta e dos costumes. Seus desenhos de guerra são registros militares. Baudelaire provavelmente se orgulharia dessas práticas e as elogiaria.



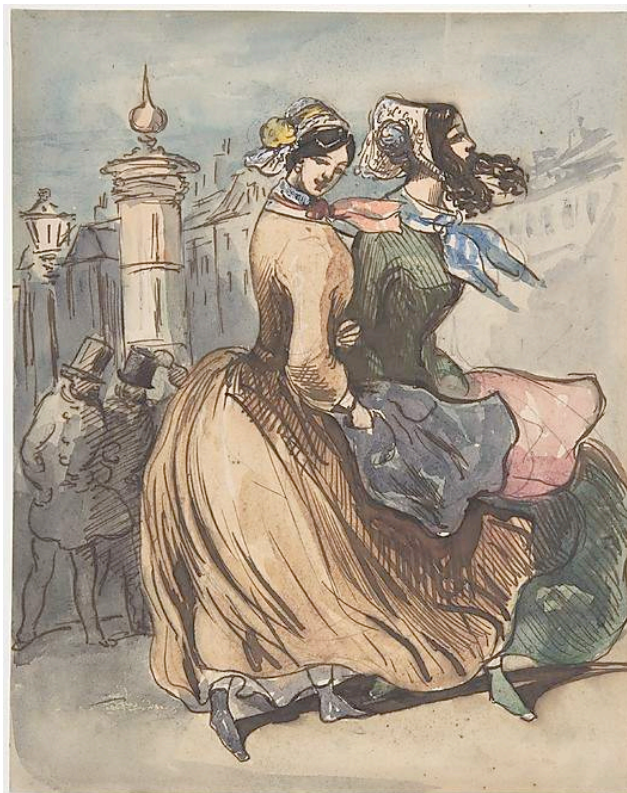


Figura 6 - Constantin Guys. Duas grisettes. Ano e local desconhecido. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/constantin-guys>



Figura 7 - Constantin Guys. Os caçadores da África durante a Guerra da Crimeia de 1854. Localização desconhecida. Disponível em: <http://www.wikiart.org/en/constantin-guys>

De certa forma, Baudelaire estava certo. Constantin Guys ficou para a posteridade. A beleza com o qual imaginamos sua época não deixa de estar relacionada à forma como ele decidiu representá-la. Por isso as ideias que Baudelaire sugere, suas críticas ao excessivo interesse pelo passado não eram um capricho ou uma preferência pessoal, mas

uma atitude visionária. O *Urban Sketchers* tem dado continuidade nesse ideal e daí provém parte de sua relevância. Levando em consideração que tratam-se de registros pessoais e subjetivos, e não documentos históricos, seus desenhos trazem, junto de suas licenças poéticas, registros de um tempo, da sensibilidade que fez parte de seus agoras, a forma como foram modernos por representar o seu tempo. Em um futuro, breve ou não, saberemos se valeu a pena. Nossa esperança é que essa resposta seja positiva.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedras, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução: Carlos F. Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- FERRARA, Lucrecia. D'Alessio. O signo contextual. In: **A estratégia do signo**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MAN, Paul de. **O ponto de vista da cegueira**. Lisboa: Cotovia, 1999.

## RUÍNAS E FOTOGRAFIAS: A CIDADE COMO PALCO DO ABANDONO

Rafael Fontes Gaspar<sup>112</sup>

### RESUMO

Este artigo analisa as ruínas das fotografias realizadas por Robert Polidori, Julia Solis e pela dupla Yves Marchand e Romain Meffre, em uma reflexão baseada no conceito de ruína de Walter Benjamin e Georg Simmel. Nesta perspectiva, as fotografias revelam-se neste estudo, como um registro estético e documental, como modo de compreender a destruição da memória de construções abandonadas, como as ruínas habitadas em Havana, registradas por Polidori. Também vai ser apresentado o encanto das ruínas, através das fotografias de Solis, com o registro de teatros e casas de espetáculos abandonadas pelos Estados Unidos e pela Europa. Por último, através dos fotógrafos Yves Marchand e Romain Meffre, segue uma análise sobre a paisagem desolada da cidade de Detroit nos Estados Unidos.

**Palavras-chave:** Ruína. Cidade. Fotografia. Memória.

A fotografia de ruína contemporânea registra a degradação e o esquecimento da arquitetura, e assim, os fotógrafos de ruínas contribuem para o arquivo e memória das construções antigas e históricas que resistem à destruição do tempo. Essas expedições fotográficas de ruínas revelam lugares com restos materiais, portadores de memória onde o passado se sobrepõe ao presente. O registro documental e estético dessas fotografias apresentam a cidade como um palimpsesto, onde o fotógrafo de ruínas passa a ter acesso ao passado, onde os tempos se conjugam, ao interagir com o espaço e o tempo, inscrevendo-se através de sua memória e de seus sentimentos, fotografias de um cenário em ruínas. Para entendermos essa questão, vamos usar como exemplo, primeiramente, as fotografias de Robert Polidori, que revelam cidades devastadas por catástrofes naturais, cidades arqueológicas e todo lugar referente à desintegração da vida no espaço urbano, como favelas e construções abandonadas.

Robert Polidori (1951), fotógrafo canadense radicado em Nova Iorque, registra através de suas fotografias cidades devastadas pela guerra, como o ensaio em Beirute, cidade destruída pela guerra civil, que atingiu o Líbano entre 1975 e 1990. Além disso, também captou imagens das cidades destruídas pelo acidente nuclear em Chernobyl e Pripjat na Ucrânia, registro realizado em 2001, 15 anos após o acidente nuclear. No ano de 2005 segue para Nova Orleans e registra a cidade destruída pelo furacão Katrina. O fotógrafo procura demonstrar o encanto nas ruínas, na devasidão dos cenários destruídos, arrasados por desastres naturais, guerras civis e pela marca da pobreza nas moradias urbanas. Em 1998,

---

<sup>112</sup> Doutorando em Artes Visuais pela UDESC.

realiza uma expedição fotográfica por Havana revelando a história passada e a contemporaneidade em uma única imagem. Essas fotografias revelam vestígios arqueológicos de vidas perdidas, pois, seguindo os pressupostos deste estudo, é preciso considerar, a partir dessas imagens, as ruínas como recipientes de memória que acumulam tempos passados. Assim, pretende-se analisar as expedições fotográficas de ruínas modernas, que encontram um passado aberto, no qual permite ao fotógrafo da ruína reescrever o tempo presente e, por sua vez, ter a capacidade de reconfigurar a condição da experiência na vida cotidiana. Essas expedições fotográficas de ruínas aproximam-se, a meu ver, do materialismo histórico proposto por Benjamin, em uma relação entre o papel do fotógrafo proposto nesta análise e do historiador crítico na teoria benjaminiana, que não mantém mais a distância entre sua tarefa e o objeto, como apresenta o historicismo tradicional. A proximidade empática induz o historiador a deixar suas marcas no trabalho. Conforme Rolf Tiedemann descreve: “neste sentido, o historiador não deveria mais mergulhar na história, ao contrário, ele deveria permitir que o ocorrido entre em sua vida.” (2007, p. 19).

Nessa linha de reflexão, por exemplo, na fotografia de Polidori sobre Havana (Figura 1) evoca-se, como se vê, um passado luxuoso, mas que no presente encontra-se em ruína. As ruínas do salão aristocrata exibem o bolor que fazem as paredes descascar, os livros empoeirados sobre uma grande mesa e grandes pinturas a óleo com as telas rasgadas, os outros objetos como lustres e a mobília também nos indicam que, outrora, fora um lugar bonito e sofisticado. Contudo, a negligência atual, como a falta de manutenção e a restauração das construções antigas em Havana, tornaram esses espaços, como o salão na fotografia, em moradias precárias.



Figura 1 - Robert Polidori. *Salon, Señora Faxas residence*, Miramar, Havana, Cuba, 1997.  
Fonte: Disponível em: [www.robertpolidori.com](http://www.robertpolidori.com). Acesso em: 22 mai. 2015.



Em virtude dos fatos mencionados, como nos revela a fotografia de Robert Polidori, faz-se necessário entender o processo político de Havana, pois Fidel Castro impediu, no início do governo, um projeto de modernização da cidade, semelhante ao processo de urbanização realizado por Haussmann em Paris. Esse plano urbanístico conhecido como *Plano Sert* visava derrubar noventas construções históricas em Havana. Além disso, no governo de Fidel houve um *estatismo imobiliário*, pois não se construía novos edifícios e se destinava poucos recursos à manutenção dessas construções. No entanto, vale ressaltar que existe uma diferença entre as construções abandonadas em Havana e as ruínas na Europa como, por exemplo, a cidade de Pompeia, que é preservada e que não se confunde com a vida dos habitantes. Contrariamente, a vida dos habitantes em Havana não está separada do processo da ruína das edificações.

A fotografia de Robert Polidori, revela o encanto da destruição da memória, das construções luxuosas de Havana, assim, nos permite refletir sobre um processo histórico e político de um país marcado pelo comunismo. A meu ver, a destruição da memória das construções em Havana reveladas pela fotografia de Polidori e o encanto que a mesma revela, poderia ser pensada através da teoria benjaminiana das ruínas, pois, Benjamin, por sua vez, rejeita a teoria moderna positivista de progresso, pois coloca o conceito de ruínas como o valor cognoscitivo de sua filosofia da história. Segundo Susana Kampff Lages, o filósofo alemão, no ensaio *Sobre o Conceito da História*, “nos apresenta um panorama povoado por imagens de morte, destruição, por um lado, e de redenção iluminada, por outro.” (2007, p. 131). As ruínas, para Seligmann-Silva, “representam aqui justamente a síntese paradigmática entre tempo e espaço; a ruína é uma imagem-tempo.” (2003, p. 394-395). O passado, visto como “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína.” (Benjamin, 1994, p. 226), apresenta “um índice misterioso, que o impele à redenção.” (Idem, p. 223). Em sua obra sobre a *Origem do drama barroco alemão*, publicada em 1928, anteriormente ao ensaio *Sobre o conceito de História*, o conceito de ruína é abordado a partir da natureza histórica, sob o ponto de vista do homem barroco. Nela, ele analisa o teatro alemão do período barroco (*Trauerspiel*) sob a perspectiva da história e da estética e, através da filosofia da linguagem utilizada em sua tese, apresenta o estudo sobre a alegoria e a melancolia. “A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza.” (Idem, p. 199, grifos do autor). Esses conceitos e reflexões acerca da ruína pertencem a um filósofo que pretende repensar o modo de ver a história e que aparecem como o retrato da violência e da destruição humana impressas na estética da catástrofe, do conceito fundado sobre a ruína. Essas ruínas evocam questões a respeito da tradição e da modernidade

estudadas por Benjamin, cujas transformações ocorridas na história foram marcadas pela violência da guerra e do holocausto. As reflexões sobre a concepção de ruína por meio da concepção filosófica e imagética do autor, e sobre a experiência do homem que vive o horror dos campos de concentração, constroem, de um lado, um cenário de destruição e morte, e de outro, a redenção.

Dentro dessa ótica, as fotografias de Polidori sobre as ruínas no mundo contemporâneo revelam as utopias e as distopias das cidades, a destruição da memória e o esquecimento dos lugares abandonados, evidenciando tanto a utopia das cidades que foram sonhadas pelo capitalismo quanto as cidades e os monumentos que foram arquitetados pelo comunismo, que hoje se encontram em abandono. O arquivo fotográfico dessas ruínas podem ser analisados em diversos contextos políticos, sociais, históricos e literários, do mesmo modo, que podem ser abordadas as construções antigas e abandonadas do comunismo no leste europeu, ou, os antigos casarões na ilha de Cuba.

Outra personagem que compõe essas histórias de expedições fotográficas sobre as ruínas modernas é Julia Solis, de origem alemã, vive nos Estados Unidos desde 1977. Pesquisadora, escritora e fotógrafa, investiga as ruínas urbanas e todo tipo de arquitetura no estado de decadência. Fundadora de duas organizações artísticas *Dark Passage* e *Ars Subterranea*, no qual a primeira refere-se à uma organização de expedições sobre lugares abandonados, onde elabora diversas expedições por cidades e lugares em ruínas. No segundo projeto, promove uma exposição de arte em novembro de 2002, onde realiza a primeira exposição no subterrâneo de Nova Iorque, no Túnel da Avenida Atlântica, desenvolvida em conjunto por uma associação formada por artistas, arquitetos e historiadores, com o intuito de preservar as relíquias de Nova Iorque através de eventos artísticos.

Julia Solis atravessou os Estados Unidos e viajou pela Europa à procura de teatros abandonados em 2013. Em *Stages of Decay* reúne uma coleção de fotografias a partir de uma poética visual que retrata o desaparecimento de teatros, percorrendo cinemas e casas de apresentação, onde se apresentou outrora, no palco, o glamour dos espetáculos. As fotografias revelam as camadas e os elementos decorativos desses teatros em ruínas, que permanecem em pé. A elegância desses espaços no passado apresentado pelo olhar de Solis capta os últimos vestígios. São teatros onde muitos artistas famosos se apresentaram, como Johny Cash, Led Zeppelin, entre outros. Ela se apresenta como a espectadora de um espetáculo que traz as marcas do passado em ruínas. Observa o abandono, presencia o vazio e o silêncio desses lugares. Uma memória assombrada que carrega vestígios de um tempo de glória e glamour. As fotos aparecem como um testemunho dos estágios de decomposição, de modo que Solis

documenta esses espaços abandonados a partir da deterioração e da resistência que as paredes sustentam.

Do ponto de vista artístico, as ruínas têm sido adotadas através dos tempos por seu impacto emocional e da capacidade de evocar visões de fuga. Elas se tornaram especialmente populares, motivadas durante o movimento estético do romantismo em meados do século XIX, um período em que a atmosfera dos teatros atraía, sobretudo, a inspiração. As ruínas simbolizam o estado transitório dos esforços humanos e mostram que até mesmo as nossas barreiras mais fortes contra as forças da natureza, um dia, desintegram-se e entram em colapso, até mesmo as fortalezas feitas para resistir a exércitos inteiros e catedrais destinadas a elevar o espírito da sujeira terrestre para os céus. Não importa o quanto seja grandioso, tudo iria sucumbir ao abraço negro da podridão, puxando o edifício físico de volta para o ciclo da natureza, terminando, inevitavelmente, em decadência e decomposição (Solis, 2013, p. 20, tradução nossa).<sup>113</sup>

O processo de deterioração é registrado a partir de um olhar sensível e poético sobre os teatros abandonados, as cortinas, os moldes, as poltronas, em suma, de cada espaço em desintegração. É o registro feito após a última apresentação, após o fechamento da cortina, da fotografia feita pela última espectadora do espetáculo. Os teatros capturados pela lente de Solis são transformados no espetáculo de sua própria morte, de sua degradação física, arquitetônica e do esquecimento de sua memória. Da mesma forma, auditórios de escolas, igrejas, hotéis, quartéis do exército, prisões, ou mesmo espaços destinados a performances e apresentações musicais, filmes, peças de teatro, como se pode observar na Figura 2, o *Teatro Palace*, em Indiana. A sensação de ser transportado para outro tempo, a expressividade dos teatros e a elegância dos detalhes fazem com que as fotografias evoquem o passado. A resistência das construções antigas fotografadas por Solis revela o poder da força demolidora da natureza, cujas imagens, a meu ver, aproximam-se da concepção de ruína em Georg Simmel, que argumenta que

a ruína une-se à paisagem a sua volta, assim como árvore e pedra nela se ligam; ao contrário, o palácio, a vila e a casa de campo, mesmo onde eles se conformam melhor ao ambiente de sua paisagem, provêm sempre de um outro ordenamento das coisas e só associam-se posteriormente ao ordenamento da natureza. No edifício muito antigo que está no campo, mais especialmente na ruína, nota-se amiúde uma peculiar igualdade de coloração com a tonalidade do chão a seu redor (Simmel, 2005, p. 140-141).

O sentimento de tristeza sobre o abandono desses espaços e o mistério sobre os estágios de decomposição revelam imagens que fascinam, ou então, um olhar triste que evoca

<sup>113</sup> From an artistic perspective, ruins have been embraced through the ages for their emotional impact and ability to conjure visions of escape. They became especially popular motifs during the aesthetic movement of Romanticism around the 19th century, an age that the atmospheric playhouses draw particular inspiration from. Ruins symbolize the transitory state of human endeavors and show that even our strongest barriers against the forces of nature will one day crumble and collapse, even fortresses made to withstand whole armies and cathedrals designed to raise the spirit from the earthly muck into the heavens. No matter how grandiose, all would succumb to the dark embrace of rot, pulling the physical building back into the cycle of nature, inevitably ending with decay and decomposition. (SOLIS, 2013, p. 20).

um fascínio. A sensibilidade do olhar poético de Solis capta a essência dos lugares através do vazio e do silêncio. O espetáculo acontece, pois é o próprio processo de desintegração, o teto que desaba, a cortina que apodrece, os lixos que aparecem, as gramas que crescem, é o espetáculo da natureza.



Figura 2 - Julia Solis. *Palace Theater*, Indiana, 2013  
Fonte: [www.stagesofdecay.com](http://www.stagesofdecay.com). Acesso em: 22 abr. 2015

É a ruína no palco se apresentando em sua essência. Solis assiste, assim como o espectador, o ato final, que é a passagem do tempo. Um espetáculo de drama e beleza da decadência dos teatros, auditórios e espaços destinados à performance. O abandono dos teatros é causado por questões econômicas e sociais, a decadência de sua arquitetura não é causada pela guerra ou por desastres naturais, mas por descaso humano, de modo que o seu fechamento é causado por mudanças econômicas. As paredes descascadas, os gessos que caem, manchas de mofo, os telhados que desabam e a poeira constituem um novo cenário. O teatro é o próprio protagonista dessa cena que se desenrola, em que o ato final consiste em assistir a própria morte. Contudo, o olhar poético de Julia Solis sobre essas fotografias mostra que o teatro, mesmo em processo de decadência, continua a encantar.

Corroborando com essa ideia, que corresponde à ação da natureza sobre as construções humanas, Simmel (2005) afirma que a arquitetura e todas as expressões artísticas estão destinadas à finitude material, pois, quando as obras e as construções começam a desmoronar, o espírito ou a cultura separam-se da natureza, que se liberta do espírito humano através de sua força destrutiva. Segundo Fortuna (2014), a primeira leitura a respeito da ruína em Simmel refere-se ao papel da arquitetura como uma arte suprema, que estabelece o equilíbrio entre a vida humana e a natureza, pois considera os arquitetos como os únicos

capazes de promover essa arte. A origem da ruína para Simmel expressa a imagem alegórica do conflito entre a cultura e a natureza presente em toda metrópole, assim, o autor eleva a arquitetura como uma arte suprema.

Ainda conforme Fortuna (2014), a segunda leitura de Simmel sobre a ruína indica uma tonalidade romântica nos fundamentos estéticos e filosóficos da ruína, pois esta designa o estado de paz, o momento em que a natureza repõe a ordem contra a ação racional do homem a que estava submetida. Em síntese, o encantamento da ruína é resultado dessa reivindicação da natureza, pois revela o processo corrosivo e demolidor manifestado por sua força. Segundo Simmel,

Este balanço singular entre a matéria mecânica, pesada, passivamente resistente à pressão e a espiritualidade enformante, que impele ao alto quebra-se, no entanto, no instante em que o edifício rui, pois isso não significa outra coisa senão que as meras forças da natureza começam a predominar sobre a obra humana: a equação entre natureza e espírito desloca-se em favor da natureza. Este deslocamento toma-se uma tragicidade cósmica que na nossa percepção leva qualquer ruína para a sombra da melancolia, pois o desabamento aparece agora como a vingança da natureza pela violação que o espírito lhe impingiu, por meio da formação segundo sua imagem. (Simmel, 2005, p.135-136).

Como foi visto, é possível perceber, além do encanto do abandono, como as fotografias de ruínas urbanas revelam, o contexto político, econômico e social presentes na utopia do sistema capitalista e comunista, pois ambos os sistemas criaram um ideal de cidade, baseado em monumentos, prédios, fábricas e demais construções que contribuíram para a formação do espaço urbano. O arquivo fotográfico dessas ruínas geradas pelas crises econômicas do capitalismo revelam paisagens distópicas do espaço urbano, tais como apresenta o catálogo fotográfico de Yves Marchand e Romain Meffre, que abordam a cidade de Detroit, nos Estados Unidos, em *The Ruins of Detroit*. O projeto *The Ruins of Detroit*, de Yves Marchand (1981) e Romain Meffre (1987), que teve início em 2005, e que tardou cinco anos, revela uma cidade em ruínas, como podemos observar na Figura 3, que registra um hotel abandonado compondo a paisagem urbana de Detroit. Cidade que em 1930 era a que mais crescia no mundo, sendo que hoje é a que mais retrocede, pois existem mais de cem mil casas abandonadas, lotes, prédios e fábricas vazias<sup>114</sup>. As propagandas dos veículos em Detroit anunciavam uma cidade perfeita, uma paisagem futurística com luzes, rodovias e belíssimos carros. Uma breve história da cidade nos diz que o fabricante de automóveis Henry Ford, no início do século XX, aperfeiçoou uma linha de montagem em grande escala, tornando a cidade a maior capital do mundo na produção de automóveis. Como consequência,

---

<sup>114</sup> Informações retiradas do documentário *Detropia* (2012), dirigido por Heidi Ewing e Rachel Grady, Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=HRDCDaodlmQ](http://www.youtube.com/watch?v=HRDCDaodlmQ). Acesso em: 20 jun. 2015.



a produção em massa modernizou a cidade e muitos bairros tornaram-se símbolos da riqueza. Assim, ela se tornou o foco do sonho americano e muitos migrantes mudaram-se para Detroit, tornando-a a quarta maior cidade do país. Houve uma remodelagem na paisagem urbana com o advento dos carros, construíram-se estradas e rodovias que permitiam alcançar uma distância maior entre os lugares. Na década de 1950, a classe média abandona o centro urbano e passa a residir na periferia, criando várias áreas suburbanas. O contexto social na década de 1960 era crítico devido ao aumento da segregação e da diminuição do processo de industrialização, houve violência e motins urbanos que marcaram a história americana. Com o êxodo populacional acelerado, os bairros desapareceram e os edifícios foram esvaziados. Dentro dessa ótica, o abandono de prédios e edificações causado por crises econômicas reflete o processo de industrialização e de modernização das cidades, a qual, pela mesma lógica capitalista que constrói e desenvolve, pode ser abandonada.



Figura 3 - Yves Marchand and Romain Meffre. *Ballroom, Lee Plaza Hotel. The Ruins of Detroit*, 2010.  
Fonte: Disponível em: [www.marchandmeffre.com/detroit/index.html](http://www.marchandmeffre.com/detroit/index.html). Acesso em 10 jun. 2015.

As ruínas de Detroit não estão isoladas da cidade, de modo que complementam a paisagem urbana. Percebe-se que o registro fotográfico da arquitetura decadente contém o poder do testemunho histórico desses lugares, independente do aspecto e das condições que se encontram. A maioria das pessoas encara esses espaços abandonados como perigosos, obscuros e imundos, mas o fascínio para esses fotógrafos está em explorar as camadas dessas ruínas que revelam memórias esquecidas, objetos quebrados e vestígios da vida humana. O olhar desses fotógrafos que se detêm a procurar ruínas pode ser comparado com os aventureiros de um tempo perdido, uma vez que este fotógrafo encontra-se em contato direto com o passado. Em outras palavras, o vazio e o silêncio desses lugares esquecidos remete a uma época extinta, enquanto o registro dos lugares abandonados apresenta-se como uma luta



contra a destruição da memória. Isso podemos ver, por exemplo, na fotografia de viagem de Julia Solis, como vimos, as expedições pelas ruínas na contemporaneidade tornam-se, a meu ver, para esses fotógrafos, uma espécie de busca por um tempo perdido, ao passo que o arquivo de suas fotografias marcadas pela melancolia remete a lembranças de memórias perdidas.

Nessas fotografias podemos encontrar vestígios e respostas que nos indicam os motivos do abandono das construções e dos monumentos, os quais podem ser analisados sob a ótica capitalista, ou comunista, do contexto social-político. Em meio ao contexto da ruína pós-guerra e industrial, a fotografia surge como um registro da luta contra a destruição da memória. Esses fotógrafos inspecionam com o olhar de suas lentes da máquina, registrando vestígios de objetos antigos, da decomposição da arquitetura, de iniciais, escritos, nomenclaturas de pessoas que passaram naquele lugar, traços de memória de quem abandonou algo. Analisar imagens de ruínas urbanas exige um olhar sobre os rastros contidos nesses lugares esquecidos que se apresentam neste espaço imaginário e residual, onde reside a criação estética. Nessa linha de reflexão, esses espaços são concebidos como recipientes de memória, que indicam os vestígios de construções históricas, de reminiscências presentes em lugares isolados e destruídos. Observar a estética do abandono analisada por estas fotografias exige um olhar que fundamenta-se sobre uma metodologia, que toma a ruína como processo natural de forças que agem contra a construção do homem. Assim, sob uma perspectiva romântica, o olhar fotográfico sobre as ruínas desperta um encantamento visual do abandono, estetizando as ruínas modernas, entre a melancolia e a contemplação da arquitetura decadente. Além disso, a sensibilidade do olhar fotográfico da ruína capta o silêncio e o vazio desses espaços assombrados pelo esquecimento.

## Referências

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FORTUNA, Carlos. Georg Simmel: A metrópole e a alegoria da ruína. In. PECHMAN, Robert Moses (Org.). **A pretexto de Simmel: Cultura e subjetividade na metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014, p. 231-255.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MARCHAND, Yves; MEFFRE, Romain. **The Ruins of Detroit**. Steidl, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Org. Márcio Seligmann-Silva. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SIMMEL, Georg. A ruína. Trad. Sebastião Rios. In: **Simmel e a modernidade**. Org. SOUZA, Jessé; Öelze, Berthold. Brasília: Unb, 2005.

SOLIS, Julia. **Stages of decay**. Munich; London; New York: Prestel, 2013.

TIEDEMANN, Rolf. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. Passagens. Org. BOLLE, Willi. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

## CICLOS

Rogério Mei Silva<sup>115</sup>

### Resumo

Reflexões sobre o corpo representado nas diversas culturas e tempos se reeditando segundo modelos idealizados no passado com conotações de nova estética humana no presente, diálogos entre ciclos artísticos de domínio e alienação das massas por intermédio da arte, burlando sua função de desmitificação e emancipação através de experiências de sublimação e catarse artística. O corpo como referência e parâmetro crítico na observação dos fenômenos midiáticos de autopromoção e narcisismo digital.

**Palavras-chave:** Corpo humano; estética; ciclos artísticos; história da arte; cultura de massa e alienação.

“Hoje vivemos entre o neo - alguma- coisa - do - passado recente ou distante e o pós - tudo. Se hoje, em arte, é o ontem, o amanhã será o anteontem.

Frederico de Moraes, 1994

O que é o presente senão o agora, o aqui, espaço e tempo constituído por sucessivos passados, e se ao olharmos para tempos idos e verificarmos algumas reincidências na história, não apenas dos ciclos naturais de longa data, observadas nas eras glaciais ou curtas do tipo El Niño, mas ciclos da cultura humana tais como nascimento e morte de diferentes deuses ocorridos nas culturas Suméria, Egípcia, Grega, Romana e Asteca; ascensão e queda de Impérios religiosos, bélicos, políticos e econômicos.

Na arte não poderia ser diferente, antigos padrões de beleza, o materialismo histórico de cada obra, e a estética de cada cultura inserida num contexto de época específica, tudo passa, mas algo se reedita e ressurgue com novos elementos. O Pós- Moderno, o Neoclássico, que por sinal foi à quarta edição do padrão estético Grego que teve sua ‘continuidade’ no período Romano e foi revisitado pelo Renascimento e um ‘novo’ reemergir se deu na segunda metade do Sec. XX e início do XXI, não só pelo advento das novas tecnologias da informação, a democratização do conhecimento, algo análogo ao surgimento da imprensa de Gutenberg, mas na evidente valorização do corpo, não pelo seu potencial de trabalho ou embate físico (soldado), mas, sobretudo no valor estético.

A beleza corpórea dos deuses do Olimpo, ou semideuses com seus cânones para a representação da perfeição física por meio de equilíbrio, harmonia e soberania, evidencia a necessidade de distinção formal entre os demais seres humanos não divinatórios dos

---

<sup>115</sup> Mestrado em educação, Artista Plástico e Professor de Estética e História da Arte

superiores, hoje podemos observar o fenômeno narcisista do culto ao corpo, uma supervalorização do nosso patrimônio mais importante, estaria agora trazendo a tona o Mito do corpo perfeito tão idolatrado pelo ideal ariano? Há um excessivo valor dado ao corpo recentemente em nossa cultura, assim como exposto por Baudrillard:

Na panóplia do consumo, o mais belo, precioso e resplandecente de todos os objetos – ainda mais carregado de conotações que o automóvel que, no entanto, os resume a todos é o CORPO. A sua “redescoberta”, após uma era milenar de puritanismo, sob o signo da libertação física e sexual, a sua onnipresença (em especial, o corpo feminino - ver-se-á por que) na publicidade, na moda e na cultura das massas – o culto higiênico, dietético e terapêutico com que se rodeia, a obsessão pela juventude, elegância, virilidade/feminilidade, cuidados, regimes, práticas sacrificiais que com ele se conectam, o Mito do Prazer que o circunda – tudo hoje testemunha que o corpo se tornou objeto de salvação. Substitui literalmente a alma, nesta função moral e ideológica. (...) O que pretendemos mostrar é que as estruturas actuais da produção/consumo induzem no sujeito uma dupla prática conexas com a representação desunida (mas profundamente solidária) do seu próprio corpo: o corpo como CAPITAL e como FEITIÇO (ou objeto de consumo). Em ambos os casos, é necessário que o corpo, longe de ser negado ou omitido, se invista (tanto no sentido econômico como na acepção psíquica do termo) com toda a determinação. (Baudrillard, 1991, p. 136)

Poderíamos estar transformando o nosso invólucro da alma em arte como sugere Joudy (2002) em seu livro “O corpo como obra de arte” onde nos elucida algumas questões relativas ao ‘fascínio pela exibição do corpo esculpido cotidianamente e a obsessão pelo esteticismo, não seriam maneiras de frear a labilidade das imagens corporais?’, seria uma não aceitação à incoerência da vida, onde o conteúdo adquirido pelo tempo se amplia na mesma proporção em que o corpo se deteriora tornando incompatível conteúdo e forma? Envelhecer hoje é uma condição de ‘falência’ diante das expectativas jovens. A herança deixada pela arte Moderna poderia servir de protoanálise à questão, uma vez que depois de transcorrido mais de cem anos de suas primeiras manifestações propondo uma nova arte, uma nova estética, uma nova crítica, um novo homem, constata-se que a obsessão pelo ‘novo’ foi sua tônica, portanto o velho deveria ser abolido, dar lugar ao inédito, uma negação ao já existente, criar a partir do nada.

Há certa semelhança com o manifesto Dadaísta no que diz respeito à negação das tradições, academicismos e representações da realidade, arte dos períodos de saturação cultural, insatisfação com o que está posto. A ruptura, a descontinuidade sem referências ao passado, desagrega um componente da criação, que é sua própria história, aquilo que serve de parâmetro comparativo as vanguardas, subtrai seu potencial crítico para o público e para os

artistas, concepções contemporâneas da arte sempre trazem uma sensação de ‘*déjà vu*’ naqueles que conhecem um pouco de História da Arte.

O consumidor da arte do espetáculo, o leigo desprovido de senso crítico, se adequa facilmente a arte do entretenimento, a Indústria Cultural como anunciado por Adorno e Horkheimer no ensaio *Dialética do Esclarecimento* (1947), segue a lógica de entreter o trabalhador da saída da jornada diária de produção dos bens de consumo até sua volta no dia seguinte ao ofício, satisfazendo de forma ilusória as necessidades geradas pelas privações decorrentes do tempo não vivenciado pela alienação que o trabalho impõe; o produto oferecido para contemplar esses desejos contidos é a arte para as massas, é o produto que representa o reconhecimento do esforço não gratificado pelo sistema capitalista, a valorização do indivíduo que se vê representado nesses produtos, segundo Freitas:

Aquilo de que as pessoas carecem, devido ao cansaço gerado pelo trabalho no capitalismo, é o *reforço* de sua própria identidade, a satisfação de ter um eu engrandecido, forte, valorizado. Do mesmo modo que Narciso, o personagem da mitologia grega, apaixonou-se por sua própria imagem numa lagoa, os indivíduos do capitalismo contemporâneo também precisam de um espelho em que possam recobrar o amor por sua própria imagem, tão comprometido pelo esforço de continuar a gerar valores financeiros. É por causa disso que Adorno diz que a cultura de massa como um todo é *narcisista*, pois ela vende a seus consumidores a satisfação manipulada de se sentirem representados nas telas do cinema e da televisão, nas músicas e nos vários espetáculos. (Freitas, 2003, p. 18 e 19)

As postagens de si mesmo nas redes sociais não seria a tentativa de suprir este sentimento de aniquilamento das individualidades nos sistemas produtivos, um dispositivo para ‘democratizar’ a exposição e evidência do eu enfraquecido? Com que produtos além de si próprios, podem ser preenchidos os vazios provocados pelos desejos reprimidos ou adiados? O saudosismo de tempos não vivenciados pode oferecer algumas reflexões a respeito do ‘*revival*’ de estilos passados.

A moda *Vintage* ou *Retrô*, recentemente permeando os objetos utilitário-decorativos como carros, geladeiras, TVs, roupas e uma infinidade de produtos de consumo com o acréscimo do valor estético de um passado recente, um ‘*flashback*’ ao estilo anterior revisitado com aparência renovada, como uma cirurgia plástica num corpo humano, seria esta a evidência de ciclos de curta duração utilizando-se da arte para fins comerciais?

O que se realiza Agora em sua plenitude é o processo de alienação das massas diante das manifestações do ‘sempre mais do mesmo’, postura passiva e acrítica diante do oferecido como modelo estético vigente apreciável, aniquilando do indivíduo o que lhe é próprio, aquilo

que o torna único, - sua experiência e opinião pessoal, - o que dizer então quando toda uma geração passa a gostar de um mesmo gênero musical, apresentar o mesmo comportamento social e se retratar do mesmo ângulo (*selfie*). O senso crítico e reflexivo oferecido pelas verdadeiras obras de arte, o poder de desalienação pelo sublime foi extirpado da arte para as massas, expressão artística submissa ao tecnocapitalismo, hoje a arte é subsidiária dos interesses alheios ao seu princípio de emancipação, a arte mais uma vez sem autonomia perde seu caráter transcendente e elucidativo, passa a ter um caráter meramente de entretenimento, passatempo.

Na crença de que o próprio ‘objeto’ artístico seja uma Ágora por natureza, entendendo este objeto como manifestação expressiva das artes visuais, musicais, literárias, arquitetônicas e cênicas (teatro, performance, vídeo e dança) onde o corpo é o material disponível manipulável, ponto de partida, veículo para a comunicação, assim portanto retomando a estrutura corpórea como referência estética, objeto de análise, debates, críticas, proposições e admiração, como tema já amplamente explorado por todas as linguagens artísticas e de fácil observação ao longo da História da Arte, da pré-história ao contemporâneo, vendo a constituição física como matéria, como espaço concreto, lugar da mente, da razão, do pensamento dialético, antagônico entre indivíduo e sociedade, entre impulsos conflitantes do id, ego e superego, Ágora que abriga o conflito existencial da eternidade da alma e a finitude do corpo, seria ele o lugar de discussão da essência do belo?

‘O homem é a medida de todas as coisas’, com esta afirmação Protágoras anuncia que a opinião ou verdade depende da experiência pessoal, então como definirmos os parâmetros do homem contemporâneo sem opinião ou verdade própria, uma vez que o comportamento e o gosto tendem a ser padronizados como vemos no Brasil com o estilo country/sertanejo disseminado por todo país, aniquilando a diversidade cultural de cada região, estado ou cidade, - a novidade agora é o *Funk* (origens –USA- na segunda metade da década de 60), do morro as elites, do pseudo intelectual ao universitário, invadindo os canais de comunicação de massa infantis e adultos, na intenção de homogeneizar as diferenças, nivelar, tornar-se mediano, morno, sem oscilações, sem reações que possam desestabilizar o *Status Quo*, esta é a medida, este é o objetivo.

A praça de diálogos, a Ágora está inaudível, devido aos excessos de dizeres, de monólogos vagos, uma polifonia de oradores egocêntricos dando voz as mais eloquentes teorias, um mercado de ideias, conceitos e obras sem expectadores, sem público, o hermetismo artístico desprovido de interlocutores, a arte no substrato do homem supra



histórico desconectado das determinações do tempo, vislumbra uma epifania significativa do futuro, um Agouro positivo para a arte.

A nova praça para reuniões e discussões é Agora o espaço virtual, a internet, as redes sociais, sites, blogs que intermediam as opiniões dos internautas, que por sua vez participam de uma espécie de simulacros da Ágora grega, uma representação, imitação do real, uma projeção espectral. O conceito de *phanthons*, sombras, fantasmas da realidade exterior, projeções distorcidas nas ‘paredes das cavernas’ ou como preferirem, telas de plasma alta definição, 60 polegadas com óculos tridimensionais, a mais convincente parafernália tecnológica para encantar o telespectador de que aquele simulacro é a verdade, o Mito da Caverna de Platão, agora superdimensionado pelo advento da mídia digital. Personagens, artistas, entidades, heróis e deuses do mundo virtual coabitam o mundo imagético dos consumidores de espectros da nova caverna, no conforto e segurança de seus lares, os homens de hoje ‘vivem’ experiências múltiplas sem riscos, protegidos pelas telas de exibição dos *phanthons* da realidade externa, a vida se passa lá fora, aqui dentro o registro dela intermediado pelas edições, efeitos especiais, intencionalidades subjetivas, narrativas persuasivas, muitos *pixels* disponíveis e muito lucro para o império tecnológico, a realidade manipulada, transformada em sinais binários, ondas eletromagnéticas, arquivos imateriais, nuvens, mundo não palpável, vida etérea.

A previsão seria um futuro primitivo, e com isso o sentimento de impermanência da vida? Talvez o mesmo motivo que levou o homem das cavernas a gravar sua imagem, seu cotidiano, sua arte nas paredes com a intenção de fixar, aderir sua existência ao tempo no espaço vivido, deixar sua marca, não seria este o mesmo motivo e desejo pelo qual a sociedade contemporânea posta *selfies* no mundo digital, utilizando do corpo como narrativa histórica do indivíduo, do eu existente, da ‘presença’ física representada no universo imaterial, fictício, ilusório, irreal.

A arte rupestre suportou as intempéries do planeta e das várias culturas que a sucederam, sua materialidade resistiu ao tempo, quanto tempo perdurará o registro da nossa existência corpórea nos arquivos da cibercultura?

O valor artístico de cada obra está relacionado diretamente ao seu tempo, sua cultura e interlocutores, o contexto de época, o significado dentro da sociedade que a produziu, mas o sistema de apreciação estética se transforma constantemente evidenciando o nascimento e morte dos estilos artísticos, no mais sua ‘durabilidade’ esta ligada a uma especulação comercial das obras, enaltecimento por interesses de domínio cultural, para a doutrinação do

gosto, porém a capacidade de apreciar, fruir e interpretar do expectador (público) vem se enfraquecendo como nos mostra Spengler:

Todas as artes - não as obras singulares, mas a arte em seu conjunto – são mortais. Chegará um dia em que o último retrato de Rembrandt deixará de existir, pois ainda que a tela pintada permaneça intacta, terá desaparecido o olho capaz de perceber esta forma de linguagem. (Spengler 1920 apud Morais 1998, p.55).

A linguagem de Agora é a autorreferente, cada consumidor ‘comprou’ a ideia de que ele mesmo é o produtor da sua arte, promovendo um amadorismo jamais visto, um egocentrismo sem precedentes, uma falsa arte, uma vez que a função mais nobre dela é a comunicação do eu com o outro de forma a enriquecer nossas experiências particulares com troca de vivências e linguagens estéticas esclarecedoras, emancipatórias, reflexivas, desalienantes e ‘originais’, que tenha como objetivo elevar a sensibilidade, trazer consciência crítica, elucidar a vida real, compartilhar ideias e não apenas fazer propaganda de si mesmo.

Agouro de tempos difíceis diante da falta de uma educação estética mais abrangente do que os limites autorreferentes apenas no Contemporâneo, prenúncio de uma estética do mau gosto, aquilo que Adorno definia como barbárie estética, o gosto pelo grotesco, a incontestável adesão das massas para espetáculos da computação gráfica ou da vida real, que tem o apelo à violência, ao sanguinário, ao destrutivo, a tudo aquilo que possa servir de processo catártico contra as opressões sofridas no dia a dia, violência e barbárie como antídotos ao mesmo mal vivido cotidianamente, é ligar a TV e logo ouvira um tiro, uma explosão, verá uma morte ou uma notícia trágica, o que se oferece nos meios de comunicação de massas é veneno em doses homeopáticas, contrabalanceando os malefícios do mundo administrado pelo poder venal.

Prenúncio de um conflito entre magia versus tecnologia no universo artístico, sua realização como fonte contestatória das forças dominantes se contrapondo ao mesmo tempo com sua adesão aos meios de produção e divulgação dos ‘produtos’ de consumo das massas, sua função de negatividade, oposição dialética, crítica e capacidade reflexiva se enfraquece na medida contrária ao fortalecimento de seu uso como estratégia de dominação, só para retomarmos o advento dos ciclos, vale lembrar o período das ‘trevas’ das artes no Medieval (Bizantino e Gótico) onde todas as produções estavam voltadas a servir ao feudo ou a igreja, ao poder material e o espiritual, a uma campanha de dominação cristã. Agora a divindade que agrega a ambos é o deus novo que rege a vida contemporânea, o poder capital, capaz de

satisfazer todos os nossos desejos suprir qualquer necessidade concreta ou abstrata do plano físico ou metafísico, da alma ao CORPO.

Ciclos reincidentes na arte quanto ao desvio de sua função superior de desmitificação, para uso com fins de dominação e alienação das massas e de instrumento de perpetuação do poder vigente, questões suficientes para uma profunda análise de sua permanência no mundo de livre expressão do espírito autônomo hoje, a utopia da arte estaria em risco.

### Referências:

- ADORNO, T. W. & Horkheimer, M. **Dialética do Esclarecimento – fragmentos filosóficos**. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. e Introdução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, v. 1.
- BRÜSEKE, Franz Josef. **A técnica e os riscos da modernidade**. Florianópolis: ed. UFSC, 2001.
- FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- JOUDY, Henri – Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Trad. Tereza Lourenço. – São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MOLLES, Abraham. **O kitsch: a arte da felicidade**. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MORAIS, Frederico. **Arte é o que você e eu chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema de arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- TÜRCKE, Christoph. A luta pelo logotipo. In: Figueiredo, Rodrigo Duarte (org.) **Mimesis e Expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

## IMAGEM E IMAGINÁRIO SOCIAL NA PÓS-MODERNIDADE

Tatiane Aparecida Severino<sup>116</sup>

### RESUMO

A partir de uma reflexão acerca da imagem paródica que traz personagens populares (*Snoopy*, Tio Patinhas e Mafalda), concebida pelo artista Luiz Antônio Solda (SP - 1952) - e onde inclusive ele se autoparodia - publicadas no suplemento cultural *Anexo – Diário do Paraná*, em 1977, problematiza-se como se elaborou a questão da pós-modernidade - como uma construção histórica, sobretudo - no imaginário artístico e social na década de 1970. Numa constituição espaço-temporal, que conectaria a vivência como um todo a um condicionamento pós-moderno, tornou-se observável uma articulação entre a produção de imagem e sua mercantilização, o que levou a uma superprodução imagética seguida de um consumo acelerado por parte da sociedade ávida por novidades. Isto acabaria por evidenciar determinados aspectos contraditórios em certo sentido, como a desestabilização de hierarquias simbólicas entre os campos popular e erudito, além de permitir a utilização, em alguns casos, por parte de artistas do próprio espaço criado pelo mercado comunicacional para questionar o sistema dominante.

**Palavras-chave:** Pós-modernidade. Transformação cultural. Consumo. Imagem.

### Introdução

O presente artigo aborda, em linhas gerais, questões que rondaram, ou rondam ainda, um imaginário, dito pós-moderno, em torno de experiências espaço-temporais vivenciadas a partir de rupturas e transformações em âmbito cultural/estético/social, ocasionadas por mudanças na compreensão do presente. Entre as características que marcaram este círculo de experimentações, a fragmentação de fronteiras simbólicas como do próprio imaginário social, a instantaneidade da experiência vivida, a volatilidade do consumo e o hibridismo cultural e estético imprimiram, de certo modo, aspectos incongruentes na sociedade que buscava incessantemente a novidade e, assim, consumiria a tudo o que lhe era oferecido como novo. Esse consumismo instantâneo atingiria, em parte, a produção artística de um modo cada vez mais amplo. Essa *condição pós-moderna*, segundo David Harvey (1999, p. 257-258) apresentaria, sobretudo, transformações na compreensão do tempo-espaço, o que resultaria, por sua vez, em interferências nas práticas político-econômicas, como também no equilíbrio social e sobre a vida cultural. Entre tais interferências, a aceleração dos meios de produção e o consequente aumento do consumo de bens simbólicos seria, talvez, um dos pontos que mais influenciaria o campo da criação artística.

---

<sup>116</sup> Mestranda em História pela UFPR.

Com um olhar voltado à paródia criada por Luiz Antônio Solda (1952, Itararé - SP), este estudo pretendeu tangenciar, ainda que brevemente, uma problematização em torno da imagem enquanto expressão de um imaginário social inserido no campo do consumo e da massificação, então em meio a mudanças no cenário cultural que passaria a movimentar-se por diversos rumos e assumir múltiplas faces.

### Contradições pós-modernas

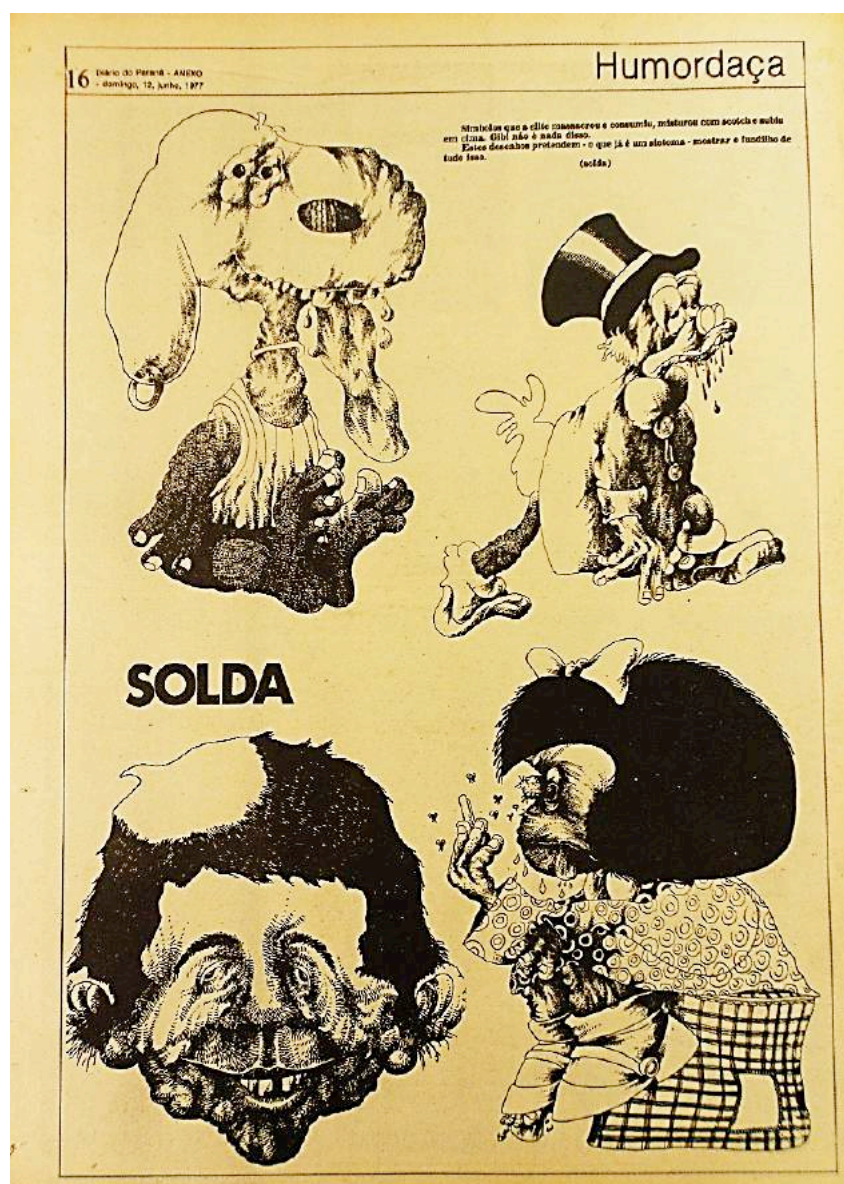


Figura 1 - SOLDA, Luiz Antônio. **Humordaça**. Anexo - -Diário do Paraná. Domingo, 12 de junho de 1977, p. 16.

A partir de uma paródia de personagens conhecidos – *Snoopy*, Tio Patinhas e Mafalda, e de si próprio – a imagem de Luiz Antônio Solda tece um questionamento em torno do consumo desenfreado pela sociedade capitalista, e capitalizada pelo mercado, em que a



busca pela novidade instantânea ultrapassaria os limites da própria experiência estética e tornar-se-ia, então, uma sociedade consumidora apática, passiva e alienada. Ainda na mesma composição paródica, Solda inclui a si mesmo nessa crítica e, acaba, então, por trazer ao público uma autorreflexão como ser pertencente desse mundo que se constituiu estranhamente, diria, e de seu papel social como artista e intelectual em meio a tal contexto, em parte contraditório.

Ao voltarmos um pouco a atenção para o ambiente próximo à imagem acima – o círculo cultural que envolvia o suplemento *Anexo* - o que se percebia era, acima de tudo, uma busca por romper com a linearidade progressista que se desenhava no cenário cultural e econômico do país e, principalmente, da capital paranaense que passava, na década de 1970, por um processo de modernização planejada, e, sobretudo, autoritária, além de procurar desequilibrar as fronteiras artísticas e culturais para assim abrir-se ao contato com outras formas de produzir arte. A busca nesse sentido se configuraria através de uma abertura maior ao experimentalismo e à liberdade de criação. Numa postura crítica dessa visão, Jamenson (1986, p. 22) problematiza a questão temporal numa conjuntura pós-moderna através de um entendimento relativo a uma perda da capacidade de se relacionar com outros tempos, que não o presente, ou seja, a experiência do tempo teria se tornado numa espécie de “esquizofrenia” - entendida em âmbito descritivo, não diagnóstico - em que se vive o instante, o *aqui-e-agora*, onde passado e futuro desligam-se do presente. Para o autor, que se baseia na conceituação de esquizofrenia da linguagem de Lacan, “[...] a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma sequência coerente.”. (Idem).

Por outro lado, esse tempo experimentado através de instantes desconexos permitiria, por assim dizer, uma ruptura com a linearidade progressista moderna, abrindo brechas para o novo. Num certo sentido, a percepção das relações espaço-temporais, tomado o âmbito do suplemento *Anexo* – onde a imagem foi publicada -, tangenciava, por assim dizer, uma busca por novas formas de viver o tempo presente, seguindo por uma via fragmentária próxima ao conceito foucaultiano de “Heterotropia”, onde espaços e mundos diferentes interligam-se, possibilitando dessa forma, uma multiplicação das possibilidades de vivência (HARVEY, 1999, p. 52), e percorrendo assim o caminho do hibridismo. Tal questão se via não somente no campo linguístico, mas inclusive na atuação de alguns artistas/editores do suplemento que transitavam entre diversos espaços culturais, oficiais e marginais, sempre em busca do novo. Esse movimento era descrito por Luiz Rettamozo, editor de arte do *Anexo*, como um “movimento anfíbio”, que permitiria o deslocamento por diferentes ambientes justapostos, em oposição à rigidez progressista, numa conexão com o pensamento pós-moderno desconstrucionista. (MORAES, 2016, p. 68). Neste sentido, ao tratar a imagem paródica dos



personagens *Snoopy*, *Tio Patinhas* e *Mafalda*<sup>117</sup>, criada por Solda, é possível notar, de início, certo tom contestador abrangendo tanto a cultura, a política como a sociedade da época.

Porém, antes de mais nada, seria relevante, talvez, deter-se na construção formal dos personagens, então recriados a partir de um original. A paródia, enquanto meio de criação artística, assume uma definição, que se poderia dizer contextual, em relação às artes visuais, uma vez que recoloca a imagem numa outra via de significação e, também, de estrutura gráfica, como parte de uma recontextualização conceitual, ou seja, transporta determinada imagem de um ambiente significante a outro, através da alteridade estrutural – ou reconfiguração visual – onde a configuração original cede espaço a sua nova visualidade e comunicabilidade. Assim Linda Hutcheon se refere à paródia nas artes visuais:

Sua frequência, preeminência e sofisticação, são mais que evidentes. Faz parte de um movimento de afastamento da tendência, dentro de uma ideologia romântica para mascarar quaisquer fontes com uma astuta canibalização, e em direção a um franco reconhecimento (por meio da incorporação) que permite o comentário irônico. (1985, p.20).

Ao deixar reconhecíveis os quatro personagens retratados – incluindo o próprio desenhista – a imagem revela sua ironia canibalesca que os distancia da fonte original e os transcontextualiza ironicamente numa narrativa questionadora da própria realidade que os recebeu – o mercado do entretenimento. E é justamente essa transcontextualização que diferencia a paródia do pastiche ou imitação, provocando assim uma tensão entre as linguagens da fonte e da paródia em si, que codifica a origem de forma múltipla, permitindo outros níveis de compreensão, de sentido, ainda que ilusórios. (HUTCHEON, 1989, p. 24-25).

No momento em que se toma consciência dos personagens, popularmente conhecidos, percebe-se que a relação entre o original e a paródia vai muito além da mera imitação ridicularizadora. O “*Snoopy*”<sup>118</sup> contrasta com um aspecto de inocência e sonhador a que poderia apresentar originalmente, sempre mergulhado em fantasias, o “Tio Patinhas”, reconhecidamente um capitalista avarento, surge desanimado, talvez com a própria vivência sempre em busca de obter lucro financeiro e que já não consegue acompanhar a rapidez com que o mercado evolui. A extrema fadiga com que é então representado, como se não suportasse o peso do próprio corpo, de certo modo, sugere uma visão de certo desânimo face ao movimento rápido empresarial. A “Mafalda”, talvez a personagem mais deslocada conceitualmente, surge como que mergulhada em sua própria individualidade, e sua postura

---

<sup>117</sup> *Snoopy*: originalmente criado por Charles Schulz como personagem da história em quadrinhos “Peanuts” na década de 1950; Tio Patinhas: criado por Carl Barks em 1947; Mafalda: personagem do cartunista argentino Quino criada na década de 1960.

<sup>118</sup> Ao tratar aqui das paródias criadas por Solda – *Snoopy*, Tio Patinhas e Mafalda –, os nomes dos respectivos personagens aparecerão entre aspas.

originalmente crítica é transformada por Solda numa desilusão, como se não fosse mais capaz de interagir nem mesmo com o que está próximo a ela.

Esse aspecto contraditório poderia ser compreendido ainda no sentido daquilo que Hutcheon (1985, p. 17-18) denomina de inversão irônica, que conduz o entendimento quanto à paródia para além da mera imitação ridicularizadora, estabelecida então como um paralelo da obra parodiada. Nessa direção, outras questões surgem em referência à paródia como forma de expressão, trata-se, primeiramente, do questionamento que estabelece colocado, por vezes, exterior a ela e, em segundo lugar, a paródia coloca-se ao lado de seu alvo de forma distanciada e crítica ao mesmo tempo, onde marca a diferença, ou seja, posiciona-se acima da semelhança, da mera alusão imitativa. (Ibidem, p. 47). No caso aqui analisado, aquilo que se entende num olhar inicial sugere uma crítica engendrada aos personagens então representados, porém o alcance contestador vai além ao tocar pontos extrínsecos à própria imagem, ela aborda desde o comportamento ao apresentar o desânimo e a ilusão, até a economia e a política na relação que constitui com o consumismo exagerado e a industrialização da imagem e, por consequência, o seu desgaste cultural e econômico.

Em continuidade, é possível perceber no “*Snoopy*” um olhar vazio, indefinido, meio alegre, meio triste. A argola na orelha talvez pudesse ser relacionada à juventude da época, do movimento contracultural, que marcou a década de 1960 e início de 1970 no Brasil, contrários ao conservadorismo social, às regras que lhes eram impostas como exemplos da “boa conduta”. Essa característica é observável também na “Mafalda”, a garotinha de senso crítico apurado é representada por Solda numa condição de afastamento da realidade, de alienação. A estrutura gráfica que compõe a personagem no desenho remete, de certa maneira, ao uso de drogas ilícitas, ela segura entre os dedos algo que lembra um cigarro – fato que não fica bem claro na representação, podendo ser entendido também como um palito de sorvete, considerando que a menina ainda é uma criança. Sua face demonstra uma apatia em relação ao que permanece em seu entorno, numa expressão de extrema fadiga, não tanto física, mas mental, como se sua capacidade de questionar e problematizar o mundo a sua volta tivesse se esgotado.

Novamente o “*Snoopy*” chama a atenção também por outro fator, seus membros corporais são representados muito próximos ao humano, como se assim o artista aproximasse sua criatura do ser humano, provocando um estranhamento e, ao mesmo tempo, um fascínio em quem o observa. Talvez uma contradição simbólica - e ridicularizadora - ao fascínio causado pela possibilidade consumista de bens culturais, aberta pela economia pós-moderna? Poderia ser um viés significativo possível, se considerado o amplo interesse da sociedade a tudo o que a indústria lhe apresentava como novidade. A imagem como produto mercadológico tornou-se então central para a massa de consumidores. A efemeridade,

instantaneidade e descartabilidade da imagem conduzem um consumo imediato e, consequentemente, ao que Harvey se refere como “aceleração do tempo”, causado pela rapidez com que circula o capital das empresas dedicadas a sua produção, definidas como:

[...] uma indústria em que reputações são feitas e perdidas da noite para o dia, onde o grande capital fala sem rodeios e onde há um fermento de criatividade intensa, muitas vezes individualizada, derramado no vasto recipiente da cultura de massa serializada e repetitiva. [...]. Ela se torna um meio social de produção do sentido de horizontes temporais em colapso de que ela mesma, por sua vez, se alimenta tão avidamente. (HARVEY, 1999, p. 262).

No sentido ainda da volatilidade da indústria e consumo pós-modernos, Jamenson (1986, p. 26) ressalta a questão da perda de sentido histórico do sujeito contemporâneo, este passaria então a viver num presente eterno. A indústria da comunicação entraria nesse âmbito como uma das responsáveis por conduzir a sociedade ao esquecimento da história, de seu passado, através da aceleração temporal, do consumismo desenfreado. Assim, o “Tio Patinhas” ilustraria, em certa medida, por meio de uma inversão irônica, a rapidez com o mercado age face à emergência capitalista, esta seria tão veloz que um senhor com idade avançada, como o Tio Patinhas, apresentaria então uma fadiga excessiva, nessa tentativa inútil acompanhar a superprodução mercantilista para atender à avidez consumista pós-moderna.

Nessa conjuntura representativa há ainda a presença do próprio criador desses *personagens-paródia*<sup>119</sup>. Sua expressão não difere muito dos outros três, o olhar revela de certa forma, além do cansaço apático, análogo ao dos personagens anteriores, um aspecto quase auto desafiador ao propor uma crítica e, ao mesmo tempo, inserir-se nela. Nessa autoparódia Solda se representa sorrindo, é o único onde se constata essa característica de fato, é possível perceber ainda um ar de certa forma malicioso nesse sorriso discreto, mas contundente.

Nesse sentido poderia, talvez, ligar tal questão ao aspecto contestador da imagem em questão, colocado de uma maneira disfarçada pelo tom humorístico que a paródia neste caso assume. Solda, ao retrabalhar, recontextualizar, os personagens – inclusive a si próprio –, desconstrói a lógica pela qual foram originalmente criados, ou seja, ele desloca o significado referente ao contexto inicial da criação e de atuação e os ressignifica em outro ambiente, em outro referente simbólico. Harvey (1999, p. 54), por sua vez, revela que “É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós.”. Tal afirmação possibilita, em parte, constatar que ao se inserir na própria crítica, Solda problematiza sua atitude como agente cultural, mas

---

<sup>119</sup> Denomina-se assim neste artigo por se tratarem de uma paródia de personagens conhecidos de histórias animadas – *Snoopy* e Tio Patinhas - e quadrinhos, no caso da Mafalda.

também como agente político, que se desloca por entre as diferentes instâncias sociais, desde o circuito oficial da arte, da comunicação até a margem, como num “movimento anfíbio” – citado acima - em que transita por todos os espaços possíveis, criando assim tensões entre eles, fragmentando-os e recombinaando-os em novas experiências espaço-temporais.

Por outro lado, ao voltar-se para si, o artista se transfere de certa forma, para o interior da própria crítica, nesse sentido Hutcheon (1985, p. 21) observa que o artista, ao se autoparodiar, questiona o próprio ato da criação estética ao evidenciar não somente sua relação artística, mas também sua identidade como agente criador. Abre espaço assim para uma reflexão em torno de si mesmo, mas ampliada também ao sistema da arte como processo criativo e também como produto mercadológico, que estendeu à imagem o desígnio de “bem de consumo simbólico”, onde a instantaneidade, vista em sua difusão, corresponde, em certa medida, aos anseios da sociedade que vive o pós-modernismo em sua máxima volatilidade e efemeridade.

À imagem acompanha ainda um breve texto que reflete, sobretudo, o ponto central da crítica de Solda. Em poucas linhas ele revela: “Símbolos que a elite massacrou e consumiu, misturou com *scotch* e subiu em cima. Gibi não é nada disso. Estes desenhos pretendem – o que já é um sintoma – mostrar o fundilho de tudo isso.” (SOLDA, 1977, p. 16). A produção de bens simbólicos, seguida de um consumismo exacerbado, atingiu também as imagens, estas acabaram por ser igualmente transformadas em objetos e destinadas ao consumo imediato, fato que gerou, em certa medida, uma descartabilidade maior diante da efemeridade que tais bens de consumo apresentavam. No sentido dado pela teorização em torno da pós-modernidade, a industrialização cultural evidenciou-se como um de seus pontos centrais. Essa questão é levantada tanto por Jamenson (1986) e também Harvey (1999) que acentuam como consequência dessa superprodução a fragmentação em sentido de produção artística, mas igualmente a fragmentação da vivência em comunidade, da experiência espaço-temporal e das relações sociais, num âmbito geral, assim como a ruptura das fronteiras entre linguagens e culturas.

O aspecto que coloca em questão o mercado cultural pode ser notado na primeira frase de Solda “Símbolos que a elite massacrou e consumiu, misturou com *scotch* e subiu em cima.” onde evidencia uma ótica negativista de tal questão, seu tom contestador recai sobre o consumismo que teria tornado as pessoas alienadas e apáticas face ao que as circunda. Isso pode ser notado também na expressão de cada um dos personagens por ele parodiados, inclusive na sua autoparódia, que sorri num gesto malicioso e irônico, que tenta de alguma forma tornar visível aquilo que a sociedade, mergulhada em sua avidez consumista, não

consegue mais enxergar. A ironia, que se percebe tanto na imagem quanto no texto, é problematizada por Canclini (2013, p. 114) como um traço importante e distintivo de uma reação artístico-intelectual face aos desafios abertos pela industrialização do campo cultural. Assim deixa claro, de certa forma, que a reelaboração crítica de determinados aspectos contraditórios políticos, sociais, culturais mostra-se como um dos meios de questionar os paradoxos da pós-modernidade através da expressividade sensível.

Na sequência, ao constatar “Gibi não é nada disso.”, há uma tentativa de colocar a si próprio e a expressão artística do gibi acima da cadeia consumista que se estabeleceu por entre a sociedade. A mistura a que faz referência - os desenhos e a bebida *scotch*, símbolo da elite – demonstra de certa forma uma relação sem grande profundidade que envolve a imagem, a indústria e o consumo que ela oferece, sendo então, as imagens, como que engolidas pelas pessoas sem distinção de origem ou significado. É através da recriação paródica que o artista busca ressaltar seu posicionamento contestador e, assim quem sabe, despertar ao menos uma parcela social ao questionamento dos aspectos que envolvem sua experiência, enquanto seres humanos e cidadãos imersos num mundo onde quase tudo é efêmero, fragmentário e descartável.

Nesse sentido, a sensibilidade individual diante da experiência comum é então denominada por Rancière (2005, p. 15) como a “partilha do sensível”, traduzida num “sistema de evidências sensíveis”. Trata-se precisamente de um sistema capaz de revelar a existência de partes comuns e de recortes simultaneamente, onde fixa o comum e o exclusivo, como uma partilha de espaços, tempos e atividades que definem a participação do *comum*<sup>120</sup> e do todo em relação ao individual. A participação no *comum* – ou comunidade – seria determinada através da atividade que se exerce, seria um *tomar parte no todo* através da função social que se exerce.

A estética assume então um papel determinante no sistema de partilhas sensíveis, no entanto, distingue-se da “estetização da política”, que é definida inclusive por Harvey (1999, p. 269) como a abrangência de códigos culturais na economia e no próprio dinheiro, em que a cultura permaneceria enraizada no processo de circulação de capital. A “estética da política” a qual se refere Rancière se define como:

[...] um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17).

---

<sup>120</sup> Grifos do autor referenciado.

A partir dessa determinação estética, da experiência e do lugar de cada um no *comum*, é que se coloca a arte como forma de visibilidade das práticas individuais em relação ao público. A prática artística presume, antes, conforme Rancière (2005, p. 18), “maneiras de fazer” individuais que interferem nas maneiras de fazer comuns e nas formas de ser e de ser visível no todo. Nesse sentido, poderia talvez ligar a prática de Solda ao sistema de partilha do sensível, uma vez que ele se posiciona face à sociedade e à política através de sua experiência estética particular e, assim, proporciona visibilidade às questões comuns. A política estética, portanto, encerraria a relação entre a arte e o público numa partilha comum de sensibilidades individuais.

No entanto, entender o significado de *estético* no âmbito das artes demonstra uma importância real para se compreender seu papel na política. Rancière (2005) propõe três regimes de distinção da arte: o regime ético, o poético e o estético. Cada um define um modo de conceber a arte, assim, esquematicamente, o primeiro deles - o regime ético - engendra a imagem em si mesma, ou seja, a arte seria identificada como a própria imagem. Deste separa-se então o poético – ou mimético – onde o princípio que o rege é o da representação, e identifica as artes com os modos de concebê-la. Por fim, o regime estético rompe com os pressupostos dos anteriores e distingue-se como um modo de ser sensível próprio do objeto da arte. (Ibidem, p. 28-32).

O regime estético é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (Ibidem, p. 33-34).

Se considerarmos então como essência do regime estético a ruptura, num sentido amplo do termo, poderia, quem sabe, estender essa definição para um entendimento quanto à prática artística, como uma via indireta talvez, de rompimento das barreiras que se erguem ao campo social, que estabelecem hierarquias de classes, de cultura, de desenvolvimento econômico, e terminam por limitar a atuação da comunidade sobre suas próprias vivências em sociedade, ou mesmo individuais, como pensamento subjetivo ou de possibilidades de experiências espaço-temporais. Ao colocar as diversas linguagens da arte para questionar a normalidade habitual, o artista, como um dos personagens desse processo, acabaria por propor caminhos diferentes de problematização da experiência vivida dentro das já existentes e, de certa forma, cristalizadas pela ordem habitual do cotidiano, estabelecido verticalmente em termos sociais, tão logo seguiria uma brecha à aproximação com o novo, como um estímulo à autorreflexão, a partir de sua vivência sensível.



Enfim, uma última observação em relação aos quatro *personagens-paródia*, trata-se da interligação conceitual que apresentam, para além da estrutura gráfica, que, se num primeiro momento aparecem um tanto desconectados entre si por comporem histórias distintas, na imagem criada por Solda, apesar das diferenças individuais de cada um, tecem em conjunto uma crítica ao sistema mercadológico e consumista que se desenvolvia nos idos da década de 1970. O humor com que é problematizada a questão é tão sutil quanto a própria crítica que engendra. Nesse sentido, as transformações culturais que marcariam tal experiência, então revelada em sua pós-modernidade, acabariam por atingir também a imagem como expressão estética. A mercantilização e o consumo de bens simbólicos não só fez com que aumentasse a produção imagética como também a obrigou, em certo sentido, a se adaptar à nova condição e manter de alguma forma sua dimensão significativa, social, política, cultural. Para se posicionar diante de tal contradição, a arte tanto se contrapôs ao sistema em voga como o utilizou para problematizar suas próprias experiências e as questões que envolveram a sociedade como um todo. O artista, no entanto, tornar-se-ia híbrido nessa instância, ao combinar seu papel social contestador dentro da nova condição pós-moderna.

## Referências

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola. 8ª ed., 1999.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX**. Lisboa – Portugal: Edições 70, 1985.

JAMENSON, Frederic. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Novos Estudos, CEBRAP, 1986.

MORAES, Everton de Oliveira. **“Cortar o tecido da história”: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org: Ed. 34, 2005.

RETTAMOZO, Luiz Carlos. **Qorpo Estranho**. Anexo – Diário do Paraná. 21 de agosto de 1977.

SOLDA, Luiz Antônio. **Humordança**. Anexo - -Diário do Paraná. Domingo, 12 de junho de 1977, p. 16.

## OS SONETOS DE SCHWANKE: FRAGMENTOS DE PERSISTÊNCIAS

Viviane Baschirotto<sup>121</sup>

### RESUMO

O presente artigo faz um esboço e leitura de algumas obras do artista catarinense Luiz Henrique Schwanke (Santa Catarina, Brasil, 1951-1992). Pressupõe-se que a série de obras intitulada *Sonetos* possam apontar fragmentos de persistências de sua poética artística. Por meio de detalhes que seriam estilhaços que possibilitam ver o todo como pensa Georges Didi-Huberman, o texto aborda a persistência da repetição, do elemento dos dedos, das propagandas e *ready-mades* em seu gesto artístico nesse conjunto de obras bidimensionais produzidas ao longo da década de 1970 e 1980.

**Palavras-chave:** Detalhe. Persistências. Luiz Henrique Schwanke.

Luiz Henrique Schwanke (Joinville, SC, 1951-1992) produziu, ao longo da carreira, mais de cinco mil obras entre desenhos, pinturas e objetos. Ficou conhecido no território nacional principalmente por seus trabalhos com a série sem título identificada por muitos como *Linguarudos* ou *Carrancas* e também por seus trabalhos com baldes e bacias ou outros objetos plásticos ressignificados em colunas, cobra coral e diversas outras montagens. Sua participação na 21ª Bienal de São Paulo no ano de 1991 com a obra *Cubo de Luz – Antinomia* rendeu notabilidade para sua produção artística como um todo em âmbito nacional. A obra chamava atenção por ocupar os jardins do Parque Ibirapuera e por ser um cubo onde ficavam refletores de luz muito potentes, que causavam interferência até mesmo no espaço aéreo da cidade. Outros trabalhos ainda não são conhecidos pelo grande público quanto as obras citadas acima, dada a vasta produção do artista, principalmente em desenhos.

Schwanke foi, e ainda é, um dos nomes mais representativos da arte contemporânea de Santa Catarina, buscava interlocuções no circuito nacional com artistas e críticos. Neri Pedroso, jornalista do meio cultural, relembra de maneira pessoal e profissional as cartas que o artista enviava para nomes como Harry Laus, Frederico Moraes, Orlando da Silva e Liliana Reis. Também afirma que Schwanke era cuidadoso na divulgação do próprio trabalho, sempre enviando *press release* (texto de divulgação) para os setores de comunicação. Pedroso ainda lembra como o artista se esforçava para conhecer o circuito, viajar, conhecer museus, visitar exposições mesmo morando fora do eixo de maior concentração de artistas e exposições do país:

---

<sup>121</sup> Doutoranda em Artes Visuais pela UDESC.

Atuante e engajado no meio cultural de Santa Catarina, ele, segundo o crítico paranaense Paulo Reis, antecipou a possibilidade de não ter de sair do seu meio para firmar-se como artista nacional, um fenômeno dos anos 1980, quando se passou a descartar a necessidade de morar no eixo Rio-São Paulo para estabelecer um diálogo artístico. (PEDROSO, 2010, p.52)

Vale lembrar que a interlocução com outros estados era sempre mais lenta, pois ainda não havia a propagação da internet, sendo as comunicações feitas de maneira analógica, via correio. Schwanke é conhecido do público catarinense, muito pelo esforço do Instituto Luiz Henrique Schwanke, com sede em Joinville e que esforça-se para manter viva a obra do artista, levando seu nome para exposições, cursos e atividades diversas no setor cultural. A maior parte do acervo de obras do artista se encontra em poder do Instituto que tem como principal gestora a irmã do artista Maria Regina Schwanke Schroeder, bem como outros nomes de igual importância.

Todavia, como citado anteriormente, a vastidão de suas obras faz com que muitos trabalhos ainda não sejam conhecidos do grande público. A série de *Sonetos* se encaixa nos trabalhos que foram pouco divulgados e aprofundados. Produzidas ao longo da década de 1970 e 1980 as obras evocam as persistências de sua produção artística como um todo. O próprio artista denominou a série de *Sonetos* que conta com cerca de cem exemplares. No ano de 2008 foram apresentadas 34 obras na exposição *Sonetos* sob curadoria de Charles Narloch e apresentada no Museu Victor Meirelles na cidade de Florianópolis e posteriormente no Museu de Arte de Joinville em cidade de mesmo nome e onde fui mediadora da exposição, tendo a oportunidade de conviver diariamente com as obras. Outros puderam ser vistos na exposição *Habitar os Incorporais* sob curadoria de Rosângela Cherem no final de 2016 e começo de 2017 na Fundação Cultural Badesc em Florianópolis, onde foram apresentados diversos trabalhos do artista.

Salvo algumas exceções, os *Sonetos* de Schwanke possuem sempre uma composição tradicional do soneto lírico com quatro conjuntos de versos, sendo que os dois primeiros com quatro linhas cada e os dois seguintes com três linhas cada, perfazendo um total de quatorze versos. Os sonetos tradicionais apresentam um arsenal de regras que vão desde o número de sílabas usadas, sua sonoridade e até mesmo o posicionamento das rimas, um processo meticuloso para o poeta. Schwanke rompe com as regras linguísticas e compõe os seus sonetos de diferentes formas por meio da decalcomania<sup>122</sup> e de traços que são algumas vezes firmes, outras vezes mais soltos.

---

<sup>122</sup> Processo que consiste em comprimir uma imagem em outra superfície umedecendo uma das partes.

Em decalcomania há exemplares feitos com flores, peixes e animais marinhos ou mesmo com insetos, como é o caso do *Soneto* da figura 1. Entre os insetos há grilos, borboletas, mosquitos, libélulas, moscas, etc, todos descritos no plural, pois eles se repetem ao longo do soneto. E por essa recorrência e posicionamento de cada inseto poderia se pensar que as repetições fazem parte de uma dinâmica melódica como possuíam os sonetos tradicionais. Os insetos de Schwanke adquirem assim um caráter lírico. E se na figura 1 os insetos se intercalam como em uma dança em seus voos, em outros *Sonetos* do artista os decalques são repetições. Há *Sonetos* com quatorze versos da mesma flor se repetindo, apresentando aparentemente sempre a mesma palavra, poderia ser um poema dadaísta.

Quando Schwanke substitui palavras por decalques ou mesmo linhas expressivas ele profana o poema, os sonetos tradicionais e, ao mesmo tempo, a arte. Giorgio Agamben em seu texto *Elogio da Profanação* faz uma reflexão sobre o que seria profanar. “Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. [...] profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.” (AGAMBEN, 2007, p.65). O gesto de profanar portanto, pode ser entendido como usar de outra forma, estar aberto a novos usos, como o gato que substitui o rato pelo novelo em exemplo do autor ou o artista que substitui as tintas e pincéis por outros procedimentos como faz Schwanke com seus decalques. Os sonetos tradicionais em Schwanke ganham novos significados e outras maneiras de conceber. Agamben confere mais um exemplo de profanação, desta vez, do mundo infantil: “As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias.” (AGAMBEN, 2007, p.67). Podemos pensar então que assim como a criança profana as bugigangas em brinquedos o artista também profana a maneira de se fazer arte. Schwanke profana os sonetos quando deles se utiliza da estrutura e do nome para criar seus próprios poemas sem palavras, quando ao invés de rimas encontramos um jogo de repetição de insetos. Nesse jogo de fazer arte o artista joga com o que lhe vem a mão, daquilo que dispõe.



Figura 1 - Luiz Henrique Schwanke. Sem título. 1979. Decalque sobre papel. 89,7x69,9cm. Fonte: Instituto Luiz Henrique Schwanke.

Nadja de Carvalho Lamas em sua tese de doutorado intitulada *Revisitamento “na” e “da” obra de Schwanke* aponta que a repetição da mesma figura de forma simétrica acaba anulando a sua individualidade, contribuindo para uma percepção do todo e não mais de cada figura que foi posta no *Soneto*. A autora ainda aborda a repetição, aspecto presente na produção do artista e afirma:

A repetição formal é um procedimento recorrente na produção artística de Schwanke, mas há outro que não fica visível, a repetição compulsiva de sua produção. Em seu ateliê existem aproximadamente cem trabalhos em que o artista repete compulsivamente a estrutura do soneto, de forma espontânea, em diferentes técnicas – como aquarela, guache, acrílico, lápis – sobre diferentes tipos de suporte – papel sulfite, cartão, folhas de revistas, jornal –, e com diferentes procedimentos – hachura, trama, colagem, etc. (LAMAS, 2005, p.84-85).

A autora segue fazendo uma reflexão sobre a repetição nas obras do artista e também faz interlocuções de aproximações e diferenças com as obras do artista americano Andy Warhol (1928-1987), expoente da *Pop Art* e que, não apenas para a autora mas para outros críticos que escreveram sobre Schwanke, foi uma referência artística para ele.

Mas, para além das relações de aproximações e referências que Schwanke possui na história da arte, é possível pensar em suas repetições como detalhes que sempre retornam. É preciso voltar a ver em detalhes, mesmo que a repetição dos mesmos grafismos e decalques façam com que a individualidade de cada figura fique cada vez mais difícil de identificar e que um bloco seja formado. Esse bloco se faz por partes, se faz por detalhes e Didi-Huberman em seu apêndice intitulado *Questão de detalhe, questão de trecho* convida o leitor a ver as obras de arte em detalhes, onde pressupõe uma operação de aproximação, depois de divisão e posteriormente de soma novamente, juntando as peças, mas cada uma em separado para formar o todo. Os insetos de Schwanke podem ser vistos assim, primeiro um olhar aproximado do *Soneto* permite que se perceba que são decalques de insetos, depois dividido para entender que se trata de insetos diferentes e assim os identificá-los e, por fim, uma soma do conjunto novamente para perceber o todo. Essa seria a operação que o olhar faz para ver em detalhes.

Mas o detalhe pode ser muito mais do que uma operação do olhar, uma forma de enxergar a obra de arte, ele pode ser um pedaço que cintila e deixa revelar, um faixo que joga uma luz para entender o todo. Cada pequeno pedaço de decalque que Schwanke faz, seja de flores ou de insetos, revela a sua obstinação pela repetição, seu processo de criação. A forma como se apropria de pequenas imagens que serão decalcadas nos *Sonetos* é a mesma noção operatória que utiliza para se apropriar de baldes e bacias ou mesmo das folhas de jornais e revistas que utiliza em diversos trabalhos. O pequeno inseto decalcado dá a ver um detalhe de toda sua produção, é uma pequena parte que pode revelar os gestos artísticos que incorrem em sua produção. Charles Narloch, o curador mostra sobre os *Sonetos* do artista afirma, com outras palavras, que os *Sonetos* de Schwanke são pequenas partes que dão a ver o todo de sua produção:

Seria difícil a análise cuidadosa dos sonetos de Luiz Henrique Schwanke sem levar em conta as especificidades de sua obra como um todo. Mesmo assim, trata-se de exercício especulativo. A chave de ouro destas séries decodificadoras do significado global de cada soneto, parece estar mais uma vez ligada à experiência de vida do artista, sua emotividade, sua percepção aguda da realidade, e uma certa ironia na eleição de modelos referenciais de sua época. (NARLOCH, 2010, p.61).

### ***Sonetos e suas persistências***

Schwanke pensava sobre o papel do artista como um propositor de ideias:



As coisas oferecidas pelo criador a outro indivíduo devem ser apenas referenciais, para que o receptor passe a criador e o círculo da criação se desenvolva em programação geométrica, pois o importante tem que ser a criação, e não a limitação da coisa criada com relação a indivíduo criador. O importante é a transformação. (SCHWANKE, 2010, p.42)

O artista possuía um caráter enigmático em muitas de suas obras e essa afirmação de que o artista deve passar apenas referenciais corrobora para esse pensamento. Suas obras individualmente podem ter sim um caráter misterioso para compreensão, mas quando olhamos para o todo podemos perceber os detalhes que persistem e encontrar chaves para ler seu trabalho.

Se o detalhe é um estilhaço que possibilita ver o todo como pensa Didi-Huberman então se pode observar algumas recorrências artísticas de Schwanke em séries de obras diferentes. Este seria o caso da recorrência dos dedos. Eles aparecem na publicidade que Schwanke utiliza como base na série dos *Sonetos* como pode ser observado na figura 2. Também se encontram em seus desenhos hiper-realistas de dedos e aparecem primeiro na série em que o artista produz revisitamentos de obras icônicas da História da Arte. Um exemplo é como quando na obra de Schwanke uma poltrona e um dedo segurando um fósforo aceso substituem respectivamente as figuras de São José e Jesus segurando uma vela na pintura *São José Carpinteiro* de Georges de La Tour, ou mesmo no seu revisitamento de Michelangelo Buonarroti na *Criação do Homem*, onde o dedo tem papel de destaque.

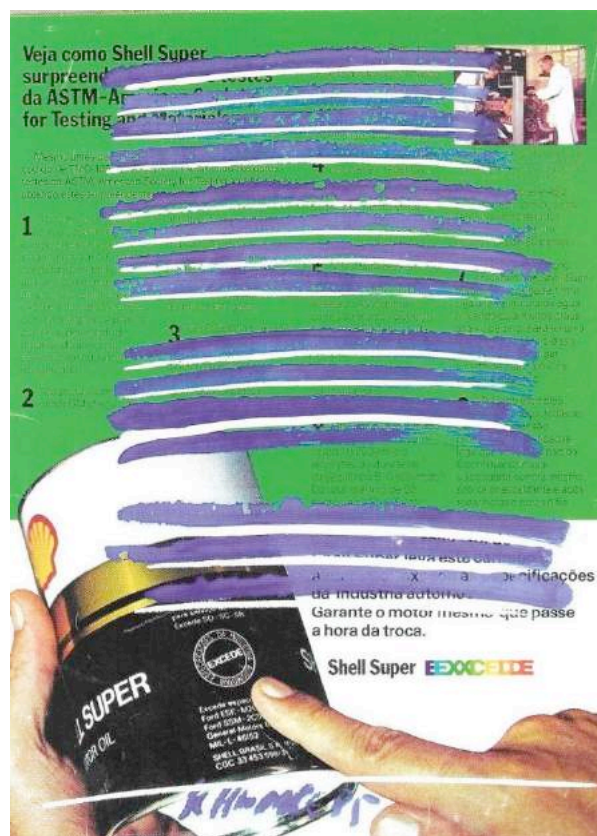


Figura 2 - Luiz Henrique Schwanke. Sem título. Guache sobre papel de revista. 1985. 32,6x23,4cm.  
Fonte: Instituto Luiz Henrique Schwanke..

Lamas (2005, p.104) faz uma observação quanto ao dedo ser apresentado de forma impositiva em *Anunciação, de Leonardo* (figura 3) de 1979, revisitando a obra de Leonardo da Vinci *A Anunciação*. A autora faz uma observação quanto ao uso do dedo polegar, que assinala autoritarismo, além de indicação. Este mesmo dedo pode ser observado no *Soneto* da figura 2, onde uma mão segura firme uma lata de óleo de motor e a outra aponta o seu selo Excede, um indicativo de qualidade a mais. O comercial por trás do soneto quer vender a ideia de que o óleo foi exaustivamente testado e que confere a máxima qualidade. O dedo polegar apontando para seu selo de qualidade quer indicar que este produto deve ser comprado, escolhido pelo consumidor, impondo um gosto de consumo e assim como em *Anunciação, de Leonardo* o dedo aparece de forma impositiva. Recorrendo novamente a Agamben, o autor pensa a relação do consumo com o desaparecimento: “O consumo, mesmo no ato do seu exercício, sempre já é passado ou futuro e, como tal, não se pode dizer que exista naturalmente, mas apenas na memória ou na expectativa. Portanto, ele não pode ter sido a não ser no instante do seu desaparecimento.” (AGAMBEN, 2007, p.72). Schwanke profana o consumo quando se utiliza da base de revistas para compor seus sonetos, transforma o consumo fugidio em obra de arte, a propaganda ordinária no sublime, faz com que esse

consumo que para Agamben apenas exista na memória ou na expectativa se transforme em algo perene por meio da arte. Não menos importante é a observação que Walter Guerreiro faz da presença dos dedos na série de revisitamentos de Schwanke em seu livro *Schwanke: Rastros* de 2011. Aportado na psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939) o autor correlaciona a presença do dedo polegar a um símbolo fálico, reflexão porém que não será aprofundada neste artigo.

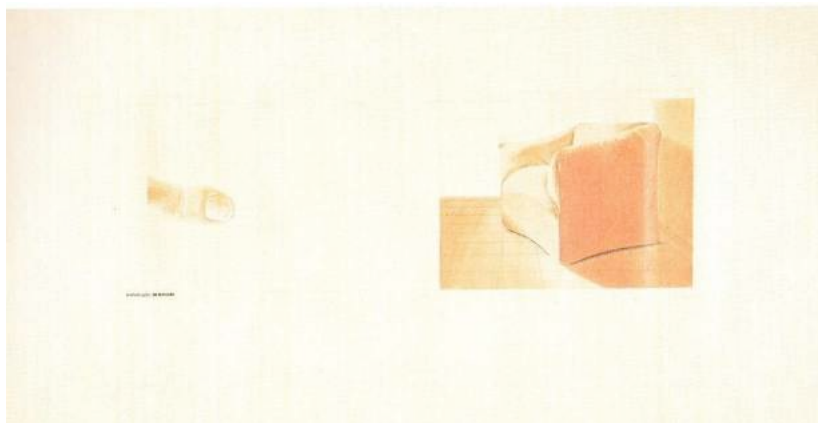


Figura 3 - Luiz Henrique Schwanke. Anúncio, de Leonardo. Ecoline, lápis de cor, letreset s/ papel encerado, 35x62cm.

Fonte: Instituto Luiz Henrique Schwanke.

O dedo nas obras de Schwanke não se limitam a sua série de revisitamentos da História da Arte, há também desenhos de dedos sozinhos, onde parecem um recorte de uma revista, tamanho o hiper-realismo de seus trabalhos. Os *Sonetos* de Schwanke onde aparecem os dedos que são de fato partes de propagandas de revistas são posteriores a seus desenhos de dedos e a série de revisitamentos, são portanto detalhes de recorrência e permanência em suas obras.

Outra persistência nas obras do artista são as apropriações de objetos e imagens, pois Schwanke busca o *ready-made* em diferentes trabalhos. O uso de propagandas como base para compor os seus sonetos pode ter uma relação com o seu trabalho de arte-finalista em agência de publicidade. Mas além de questões biográficas que podem ser percebidas em suas obras, elas lançam outras leituras. A propaganda de motor de óleo com o dedo polegar que indica e determina na figura 2 pode dar espaço para uma moça segurando um guarda-chuva na figura 4. Sobre o que poderia falar este soneto? Que palavras poderiam estar escritas sobre esta imagem? O soneto de linhas douradas de Schwanke se sobrepõe a esta imagem que

apresenta uma banhista do começo do século XX em meio a uma paisagem que exhibe um mar revolto se chocando com algumas pedras e ainda ao fundo uma construção.



Figura 4 - Luiz Henrique Schwanke. Sem título. Guache com purpurina dourada folha de revista. 29,6x21,5cm. 1982. Fonte: Instituto Luiz Henrique Schwanke.

As imagens que Schwanke utiliza para escrever seus sonetos funcionam como dispositivos que acionam algum sentido. São imagens que abrem ao soneto ilegível uma janela de leitura possível. Como se o soneto da figura 5 contasse de forma poética e alegre os dias de verão da moça que olha para o espectador, talvez seus dias de férias. O dispositivo governa, orienta, se relaciona com os saberes e fazeres, com as potencialidades de um trabalho como reflete Giorgio Agamben no texto *O que é um dispositivo?*: “chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.40). Pode-se pensar então nas imagens que Schwanke utiliza como base para seus sonetos em dispositivos que mobilizam significados, agregam questões a esses sonetos que não possuem palavras, mas linhas retas ou decalques. Às linhas retas brancas ou coloridas sobre as apropriações de folhas de revistas se agregam significados, fazendo com que os suportes adotados funcionem como dispositivos para seus sonetos sem palavras definidas. Todas as revistas são dispositivos de

leitura e Schwanke ao se apropriar dessas folhas continua usando dessa maneira as folhas de revistas, mas agora profanadas, como um contradispositivo que é o que a arte é. Essas folhas apropriadas orientam um sentido, elas agregam singularidades a essas palavras que ficaram escondidas entre suas linhas e decalques.

Sobre as palavras, seus usos e interpretações, Maurice Blanchot em *Falar, não é ver* afirma que para encerrar uma palavra em si mesmo é preciso apenas buscar sua etimologia, de modo a relacionar-se com ela de forma tautológica. Schwanke não abre esse espaço para reduções pois suas palavras estão ocultas, se encontram nas linhas retas desenhadas sobre suas imagens, escondidas. As palavras, como afirma Blanchot (2010, p.66), estão em suspenso, em oscilação. As palavras de Schwanke se encontram nessa lógica de suspensão, de encontros e desencontros, de revelar o assunto pelas imagens e ao mesmo tempo esconder o teor das palavras em suas linhas retas. As palavras criam seu próprio caminho (BLANCHOT, 2010, p.66) e constroem o seu percurso, assim como os *Sonetos* de Schwanke, que pelas imagens abrem uma fenda de observação, mas que não se deixam revelar completamente.

Blanchot ainda vai afirmar que a palavra desnuda: “A palavra (pelo menos a que interessa: a escrita) desnuda, sem mesmo retirar o véu, e às vezes, ao contrário (perigosamente), encobrendo – de maneira que não cobre nem descobre” (BLANCHOT, 2010, p.69). Desta maneira os *Sonetos* de Schwanke são como estas palavras descritas por Blanchot, que perigosamente acabam encobrendo as imagens, deixando a leitura ambígua em um jogo de cobrir e descobrir, de lançar uma luz nas imagens ou mesmo cobri-las com os sonetos. É preciso um olhar atento também para perceber que a questão da linguagem nas obras de Schwanke não se encerram apenas na sua série de *Sonetos* ou mesmo no uso perspicaz das palavras no outdoor *Xaisérie I*<sup>123</sup> mas de que palavras vomitadas e inaudíveis também tratam seus perfis, seus *Linguarudos*. Nos *Sonetos* encontram-se as palavras em contenção mas impressas e nos *Linguarudos* talvez seja possível escutar gritos silenciosos de palavras que foram ditas. Na verborragia de tantas palavras é preciso atenção e a consciência de que “toda busca é uma crise” (BLANCHOT, 2010, p.72).

Assim como o detetive procura nos detalhes indícios que o ajudem a resolver um crime, procuramos pelos detalhes nas obras de Schwanke para que a partir de seus *Sonetos* seja possível alcançar o todo, que esses pequenos detalhes nos revelem o seu gesto artístico, seus desejos enquanto artista. Os detalhes de sua obra podem ser vistos como persistência e

---

<sup>123</sup> Outdoor Schwanke de 1991. Obra em formato de propaganda outdoor que fez parte da Bienal de São Paulo de mesmo ano. Consiste em uma foto da boca de Schwanke aberta em conjunto com palavras inventadas pelo artista.



sobrevivência de sua obra como um todo. Lembra Didi-Huberman (2013, p.299) que: “uma chave se tornará a chave para esgotar o sentido de tudo que é pintado em torno dela.” Na procura pelas persistências e recorrências da poética de Schwanke existem muitos arquivos para se adentrar e revisitar ainda, mais de cinco mil obras para ser mais exata. É preciso continuar procurando por seus rastros, seus vestígios, os detalhes.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da Profanação. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, Argos, 2009.

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita – a palavra plural. *In*: BLANCHOT, Maurice. **Falar, não é ver**. São Paulo: Escuta, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Questão de detalhe, questão de trecho. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

LAMAS, Nadja de Carvalho. **Revisitamento “na” e “da” obra de Schwanke**. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

NARLOCH, Charles. *In*: KLOCK, Kátia; BRASIL, Ivi; SCHULTZ, Vanessa (org.). **Percorso do círculo Schwanke: séries, múltiplos e reflexões**. Florianópolis: Contraponto, 2010.

PEDROSO, Néri. Filigrana. *In*: KLOCK, Kátia; BRASIL, Ivi; SCHULTZ, Vanessa (org.). **Percorso do círculo Schwanke: séries, múltiplos e reflexões**. Florianópolis: Contraponto, 2010.

SCHWANKE, Luiz Henrique. Enquete/Arte Catarinense. *In*: KLOCK, Kátia; BRASIL, Ivi; SCHULTZ, Vanessa (org.). **Percorso do círculo Schwanke: séries, múltiplos e reflexões**. Florianópolis: Contraponto, 2010.





## **XII CICLO DE INVESTIGAÇÕES EM ARTES VISUAIS**

### **Ensaaios Artísticos**

## HELICOIDAL: TEMPO.

Camila Matzenauer dos Santos<sup>124</sup>  
Cassio Fernandes Lemos<sup>125</sup>  
Indira Zuhaira Richter<sup>126</sup>

O presente trabalho artístico intitulado “Helicoidal: tempo” integra um projeto de mestrado cujo objetivo é realizar uma pesquisa em artes focando na preparação e elaboração de uma série de Performances Arte. Estas, por sua vez, são desenvolvidas através de uma poética calcada no tempo que afeta o universo feminino. Trata-se de uma proposta que reconhece a pertinência das pesquisas de gênero, bem como das interferências do tempo na vida humana em todas as áreas do conhecimento, inclusive na arte contemporânea.

Questões referentes ao tempo sempre foram presentes nas Artes, sobretudo na Arte Contemporânea. Monet, por exemplo, já investigava a dimensão do tempo em suas pinturas impressionistas, contudo, a questão ganhou mais destaque com o surgimento da Teoria da Relatividade desenvolvida por Einstein. Esta teoria foi um grande marco na modernidade trazendo grandes mudanças e novas perspectivas para a ciência, que por sua vez, reverberaram no fazer artístico desde aquele período até a atualidade. Para elucidar melhor a teoria, Carvalho descreve o tempo, na Teoria da Relatividade, como múltiplo, “ou seja, não existe um tempo universal, mas que varia a partir do referencial adotado, embora esse fluxo temporal apresente um caráter contínuo dado pela ideia de movimento”(2012, p.4).

Em virtude destas relações estabelecidas entre Arte e Ciência, Marcondes entende que “a arte pode se transformar numa linguagem apropriada para se representar um universo físico que não mais segue a lógica tradicional. “ A partir de uma concepção contemporânea, coloca que o “chamado fenômeno tempo é transcendental e imaginativo e põe fim à chamada falsificação do tempo real, contínuo e linear. “ (2008, p.726). Esta maneira de pensar o tempo reflete no modo como é abordada a passagem deste para a mulher, evidenciada nas Performances Arte desenvolvidas na pesquisa, criando uma lógica de pensamento que não se restringe ao tempo cronológico.

---

<sup>124</sup> Mestranda em Artes Visuais pela UFSM, graduada em Bacharelado em Dança pela UFSM.

<sup>125</sup> Mestrando em Artes Visuais pela UFSM, graduado em Desenho Industrial-Programação Visual pela UFSM.

<sup>126</sup> Mestranda em Artes Visuais pela UFSM, graduado em Desenho e Plástica pela UFSM.

Ainda segundo Carvalho, “a apreensão do tempo varia em como nós nos apropriamos dele. Assim, é mais correto falar em densidade e riqueza do que em duração” (2012, p.4). Desta maneira, as questões referidas apontam caminhos para a construção de uma poética para a investigação artística do tempo, dentro das propostas desta pesquisa, viabilizada pelo corpo em Performance.

A vídeo-performance *Helicoidal*: Tempo apresenta um dos primeiros experimentos poéticos acerca do tempo da pesquisa em questão. Nele, a performer dança com um bambolê com câmeras acopladas no mesmo, para a execução da gravação em primeiro plano. Ao reconhecer a performance e demais artes do corpo como efêmeras, Cohen (2002, p. 38) compreende que estas obras precisam estar em função do espaço e do tempo, tendo em vista que estão acontecendo naquele instante e naquele local. Deste modo, o vídeo apresenta caminhos para permitir com que essa ação se perpetue, transforme-se e expanda-se através de diferentes pontos de vistas sob os quais trabalha.

Ao reconhecer as reflexões expostas, compreende-se que os recursos de captura podem potencializar a performance, possibilitando a criação de outras atmosferas. Através dos meios e escolhas adotados para a gravação e edição do vídeo, foi possível captar os movimentos de pontos de vista incomuns, fugindo do enquadramento em que a performer estaria executando a dança e a câmera estaria posicionada de modo a situar o espectador fora do acontecimento. Da maneira como foi feita, as câmeras captam o movimento a partir do bambolê – que é o principal instrumento da performance – do ponto de vista de dentro do acontecimento. Amalgamando o posicionamento da câmera à dança da performer, o vídeo acontece em um movimento espiralado, alterando assim a percepção que o espectador tem da performance. A lente grande angular das câmeras possibilita que uma grande área seja compreendida na captura, essencial nesse caso em que a gravação acontece a partir de um plano bem próximo da ação. Através desta aproximação, cola-se o espectador como parte integrante da obra, sendo circundado pela espiral que se desenrola na mesma.

Na edição do vídeo foram sobrepostos vários segmentos, permitindo assim um cruzamento de tempos, de agora, que através desses recursos podem se repetir. É possível ressaltar que todas as tomadas mostram uma movimentação em sentido horário, reforçando essa questão temporal presente na vídeo-performance. Há também passagens que tem seu tempo revertido, mesmo que ainda apresentando o movimento no mesmo sentido que os demais, questionando assim a percepção do tempo e da relação do passado afetando o presente. A experimentação também se faz presente na carga de cores do vídeo, que possui efeitos de mistura e adição de cores, enfatizando essa sobreposição de linhas do tempo. Como

trilha de áudio, optou-se por manter o som capturado durante a performance, sem trilha sonora nem inserções de efeitos externos. Assim, destacam-se os sons produzidos através dos próprios movimentos da dança.



Figura 1 - Captura do frame da vídeo-performance Helicoidal



Figura 2 - Captura do frame da vídeo-performance Helicoidal

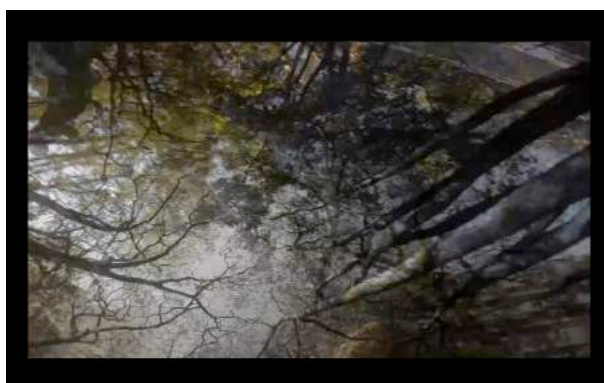


Figura 3 - Captura do frame da vídeo-performance Helicoidal



Figura 4 - Captura do frame da vídeo-performance Helicoidal



Figura 5 - Captura do frame da vídeo-performance Helicoidal



Figura 6 - Captura do frame da vídeo-performance Helicoidal

O bambolê suscita movimentações fluidas e circulares as quais remetem a ciclos. Diferentes tempos e idades pelos quais a performer perpassa sem nunca estagnar. Quebra-se a ideia de um tempo linear. Deste modo, pode-se entender a sobreposição dos vídeos também como tempos sobrepostos. Vários tempos, vários agora: o giro como presença. Compreender o giro como um ciclo, nunca finalizado, uma constância... O tempo circula e gira, junta com o bambolê. Tempo e espaço são borrados em espiral.

Para aprofundar-se mais nestas questões, buscou-se estudar as relações possíveis entre o tempo e o círculo. Segundo Faur, “o círculo é um símbolo antigo e universal, que

representa a unidade e a totalidade; tem uma forma perfeita e infinita, sem começo nem fim, que caracteriza a continuidade” (2011, p. 49). A autora também contribui para a reflexão deste processo criativo e a atmosfera criada pelo mesmo ao colocar que “devido ao seu perímetro ininterrupto e contínuo, o círculo representa o tempo que não tem começo, nem fim e se movimenta em ciclos” (FAUR, 2011, p.50).

Deste modo, explorar o tempo em espiral foi um modo de abordar a sua multiplicidade sem colocá-lo de forma cronológica e linear. Como se uma linha do tempo se tornasse espiralada, confundindo passado, presente e futuro: fazendo-nos lembrar que o tempo que se vive é sempre o agora. Assim, quando se pensa no atravessamento do tempo no corpo feminino, é possível questionar-se: quantas mulheres constituem uma mesma mulher? Quantas gerações, ciclos, heranças genéticas? Todas elas em uma só, espiralam num vórtice constante do tempo – um tempo helicoidal.

## Referências

CARVALHO, José Ernane Carneiro. **O tempo em Bachelard**: uma ruptura com o continuísmo Bergsoniano. Ideação, Feira de Santana, n.25(2), -. 57-70, jan. /jun. 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FAUR, Mirella. **Círculos Sagrados para mulheres contemporâneas**. São Paulo: Pensamento, 2011.

MARCONDES, Neide. **Arte contemporânea/poéticas em mundo líquido** – IVEHA 2008 Trabalho apresentado no IV encontro de história da arte – IFCH / UNICAMP, Campinas, 2008.



## ENTRE RUÍDOS E TRANSPARÊNCIAS: *ATRAVÉS*

Caroline Alciones de Oliveira Leite<sup>127</sup>

### RESUMO

Este estudo dedica-se à investigação da obra *Através* de Cildo Meireles, instalada no Instituto Inhotim (Brumadinho, Minas Gerais), considerando as paisagens sonoras que se fundam na experiência da obra e que se confundem com sua visualidade material. A obra constitui-se por um entrelaçamento da percepção de seus materiais que, em conjunto com aqueles que nela circulam, compõem um todo de transparências descontínuas assentadas sob um solo cortante, movediço e sonoro. Trata-se de um ruído cuja produção é dependente daqueles que caminham na obra. Neste sentido, analisamos as camadas de visualidade que se desprendem da sonoridade da obra a partir da formação de perímetros sonoros.

**Palavras-chave:** imagem sonora, ruídos, *Através*, Cildo Meireles

### Ruídos transparentes

O labirinto do sistema auditivo guarda no interior do ouvido o tesouro da audição, enquanto o núcleo da obra-instalação *Através* de Cildo Meireles guarda e desvela o tesouro de uma experiência que convida os olhos a percorrer seus dédalos através de passos e de ruídos. O convite à elaboração de uma nova obra, a cada passo que se avança, trata de um ser e de um vir-a-ser ininterruptos. Neste processo de constante fazimento, o som se apresenta como cor preponderante de *Através*. A obra não se faz de uma limpidez total que permita observar sem interferências o que se dá do outro lado da superfície transparente; tampouco trata de uma ilusão visual como a de Narciso ao desenhar nas águas do lago sua própria figura e estampa. Também não parece ser o caso de uma ausência de cor, nem tampouco da união de todas as cores, mas uma sobreposição de camadas de transparência cujo pigmento se constitui pelos ruídos que vêm do caminhar a obra. O labirinto de *Através* se assenta sobre um solo movediço que, como tal, se move conforme pisamos e percorremos a obra; um solo feito de pedaços, de cacos de vidro, pisados e repisados enquanto a experiência da obra guia o passante ao seu redor e por seu através. Um solo que traga aqueles que lhe caminham na experiência que se constrói. Neste caminhar a obra se faz e se colore com os pigmentos dos passos que se dirigem ao centro, a uma esfera, talvez transmutada em uma chama transparente.

---

<sup>127</sup> Doutoranda em História e Crítica da Arte Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV – EBA – UFRJ)



Figura 1 - Cildo Meireles  
*Através*, 1983-1989.  
600 x 1500 x 1500 cm  
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG  
(Foto da autora)

Raymond Murray Schafer, compositor, escritor e educador canadense, ao analisar os ruídos gerados pela Revolução Industrial e a conformação que as paisagens sonoras das cidades adquiriram, afirmou que o silêncio enquanto ausência de som seria negro. (SCHAFFER, 2011a, p. 59) Assim, uma condição de silêncio total corresponderia a uma escuridão auditiva. Schafer, a partir de John Cage, observa a inexistência do silêncio. No sentido da coloração dos sons, a escuridão sonora não parece possível; assim, se considerarmos que os sons possuem pigmentação, talvez alguns possam ser mais opacos em oposição a outros de caráter mais transparentes. Buscando conferir existência ao silêncio, Schafer o compreende enquanto ruído, afirmando que o silêncio se constituiria de uma gama de possibilidades na qual o ruído branco se dá pela “presença de todas as frequências audíveis em um som complexo.” (SCHAFFER, 2011a, p. 59) Neste contexto, se a ausência de som corresponderia à ausência de cor – um preto absoluto –, o ruído, ao contrário, possui o potencial de extravasamento de cor. Contudo, nos interessa pensar que para cada cor pode haver um índice potencial de opacidade e de transparência. Neste contexto, o ruído representa o potencial de extravasamento de cor do qual nos interessa a perspectiva da transparência sonora que se confunde com a visualidade da obra-instalação *Através*.

Schafer (2011b) também afirma que, em uma paisagem sonora *lo-fi*, os sinais acústicos individuais são camuflados por toda uma densidade de sons superpostos. Neste sentido, em *Através*, Cildo Meireles traz à tona sons translúcidos de cacos de vidro roçando uns nos outros e nos passos dos passantes na medida em que são pisados; são como “passos

na neve, um sino de igreja cruzando o vale ou a fuga precipitada de um animal no cerrado”. (SCHAFER, 2011b, p. 71-72) Os sons que Schafer nomeia como translúcidos pela impossibilidade de escutá-los em meio ao caos sonoro de paisagens *lo-fi* (SCHAFER, 2011b) parecem se iluminar e se adensar em *Através*, com suas inúmeras possibilidades de frequências audíveis, produzindo ruídos transparentes.

Em meio ao silêncio proposto pelas instituições museológicas, Cildo Meireles instala uma obra que grita suas imagens, quase a nos dizer que “sons produzem, ou melhor, não diferem de imagens. Apenas não dependem de iluminação natural ou artificial. Sons carregam sua luz própria, produzida pela nossa escuta.” (CAESAR, 2012, p. 39) Desta forma, *Através* se ilumina ao se construir como imagem não somente por sobre suas camadas de visualidade material, mas também por se constituir enquanto imagem através de uma sonoridade que se dá à medida que a obra tem seu percurso consumido e caminhado pelos visitantes.

### **A caminhada e o caminho**

Os ruídos produzidos pelos pés dos visitantes parecem sugerir um espaço que se torna mais e mais denso de acordo com a maior população de passos em um mesmo recorte de tempo. A grande esfera ao centro do labirinto é composta pela sobreposição de camadas de papel celofane, assim como a obra como um todo também se dá pela sobreposição dos passos que estraçalham os já estraçalhados cacos de vidro deitados ao chão. A visualidade do espaço, dos materiais utilizados na composição do labirinto e as imagens sonoras se conformam de acordo com a quantidade de pessoas que transitam pela obra, sugerindo o que Brandon LaBelle, artista e escritor norte-americano radicado em Berlim afirma a respeito do som na composição do espaço:

Enquanto o som se move na e em torno da arquitetura, como em um ambiente perfumado, é também de meu entendimento que o som é sempre o próprio espaço em si: antes de tudo um som é o valor correspondente direto para o local de sua ocorrência; não é somente um subsequente efeito-posterior, um fluxo condicionado. (LABELLE, 2012, p. 4, tradução nossa)

As paredes propostas pelo labirinto de Cildo Meireles são constituídas não somente pelos materiais físicos da obra, mas também pelo som que, ao se produzir, molda o espaço, trazendo para a composição desse ambiente os próprios corpos que nele transitam e que geram os ruídos. Assim, se o ruído por si só possui sua velocidade de propagação, com o caminhar dos passantes, os perímetros sonoros se fazem e se sobrepõem a todo instante,

gerando uma velocidade específica e incerta atrelada ao caminhar. Cada passo dado constrói espacialidades distintas, evidenciando que a “espacialidade acústica se abre e se fecha em cada instante de som, criando uma dinâmica de passagem entre a fonte e o ouvinte: ao escutar, ocupo imediatamente a espacialidade deste evento”. (LABELLE, 2012, p.11, tradução nossa)

Os corpos incorporados à obra passam a constituir seu território sonoro e visual e parecem ter a “capacidade de estabelecer encontros mais ou menos potentes com o sonoro.” (OBICI, 2008, p. 100) Os corpos que experimentam a obra parecem se avolumar como os cacos de vidro, produzindo “sons [que] tornam perceptíveis as distâncias, contudo, e portanto permit[indo] uma experiência espacial que se desprende do visual e se configura temporalmente”. (RIVERA, 2012, p. 24) *Através* contém em si condições de visualidades e de sonoridades que, além de se desprender, se determinam a partir da maior ou da menor participação simultânea de indivíduos, característica que parece conferir certa transparência também aos indivíduos, compreendendo que, se cada um possui características próprias, constituem distintas possibilidades de frequência que, ao transpassar uma tessitura de singularidades, se fazem transparentes, nos recordando o conceito de multidão do filósofo Antonio Negri. A noção de multidão, latente no trabalho de Cildo Meireles, pode ser resgatada a partir da observação de Tania Rivera de que, em oposição a uma noção de

massa unida por palavras de ordem [..] “o primeiro homem é sempre uma multidão” [..] frase que Cildo cita do religioso e cientista evolucionista francês Teilhard de Chardin e usou como epígrafe ao projeto de *Eureka Blindhotland* para a Sala Experimental, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1975. (RIVERA, 2012, p. 28)

A percepção de *Através* enquanto um labirinto que se povoa pelas singularidades de seus passantes, seja fora de seu perímetro, seja em sua vivência, conforma um cenário no qual “quando prestamos atenção aos corpos percebemos que não nos defrontamos simplesmente com uma multidão de corpos, mas que todo corpo é uma multidão.” (NEGRI, 2004, p. 20) Em *Através*, a multidão composta pelo primeiro homem ou por vários nos remete ao espaço de caminhada por excelência – a cidade. Como se *Através* fosse uma radiografia sintetizada da noção de cidade e, como tal, sua revelação se dá através da transparência marcada no filme radiográfico. Caminhar nos labirintos de *Através* é por à prova “o presente, o descontínuo, o ‘fático’” que, nos termos propostos por Michel de Certeau, constituem as características da enunciação do pedestre. (CERTEAU, 1994, p. 177)

No processo das caminhadas que se dão em *Através*, há uma constante produção de perímetros sonoros que, aliados ao percurso em espiral, parecem constituir e reconstituir territórios tanto por imagens visuais quanto por imagens de sons. As incessantes construção, desconstrução e reconstrução do território sonoro em incansáveis perímetros, nos remetem ao ritornelo. Segundo Obici, o ritornelo seria a síntese da implicação dos dinamismos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, “aumentando a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, assegurando interações indiretas entre elementos díspares que não estabelecem relações diretas, formando tipos de massas organizadas.” (OBICI, 2008, p. 82-83) Porém, a caminhada no labirinto não é um retorno constante e incessante ao primeiro. Antes, a repetição no caminho se renova e guia para um centro e depois para fora de si, conferindo o ritmo do galope – a sucessão, o rumo de um futuro, a sugestão de um fim.

### **O caminho e um outro**

Ao refletir a respeito da percepção sonora que se altera no mundo após a Revolução Industrial, Schafer recorda o poema de Baudelaire *A une passante* que, no meio da multidão, se destaca aos olhos do poeta, tragando-o por sua beleza. Schafer afirma que “isso tem acontecido com todos nós. Não estamos procurando nada e encontramos. Não estamos ouvindo nada mas, subitamente, em meio ao tumulto, um som irrompe e torna-se figura.” (SCHAFFER, 2011b, p. 223) De forma análoga, a chama transparente da esfera luminosa irrompe no meio dos passantes, da multidão de cacos e de barreiras transparentes. A chama que já se entrevia por entre todas as imagens do caminho, por entre os corpos que a circundavam, agora se apresenta plena e exuberante como a transeunte de Baudelaire que, em meio a tantas transparências, repentinamente nos traga.

A luz toca suas diversas camadas de transparência, uma ilusão auditiva se cria: a mistura da transparência do emaranhado de papel celofane somada à iluminação da instalação parece produzir um ruído novo, diverso dos estalidos dos cacos de vidro pisoteados, diferente da respiração de espanto dos passantes. Por um instante, talvez seja possível criar a ilusão de um som diverso de todo aquele produzido até então – a crepitação de plástico com a luz, como se ali estivesse se dando um lento processo de combustão por uma luz que ora parece vir de cima ora de dentro do emaranhado plástico. Trata-se de um som que talvez fosse possível somente em nossa imaginação e em nossos devaneios, pois a audição deste ruído em

meio aos estalidos incessantes dos passos seria improvável, já que igualmente transparente como um som translúcido como aqueles que somente Schafer ou outro ouvido pensante e afinado seria capaz de identificar.

Contudo, na imaginação, o som de uma chama transparente pode se dar a todos, nos recordando que em se tratando de arte, conforme apontado por Umberto Eco, a obra pode ser uma obra aberta, uma obra de significações ampliadas. (ECO, 1986, p. 160) O passante que se permite atravessar pelo imprevisível, que se permite encontrar com o outro de si mesmo, em uma referência à ensaísta Tania Rivera (2012), pode ouvir ou não o crepitar da chama transparente no centro do labirinto de *Através*, como pode ouvir, ver e tecer as mais diversas interpretações daquilo que vive a partir de sua experiência.

Segundo Giuliano Obici, desde a mais tenra infância à vida adulta, o homem se vale, em diversos momentos, da canção enquanto território seguro e tranquilo. Porém, em *Através*, o indivíduo cria um ruído instável, perturbador e/ou sedutor que, ao mesmo tempo em que o desloca de qualquer sensação de segurança, o lança em um mar de possibilidades de sensações e de imaginações cujo volume aumenta de acordo com o número de transeuntes. Diante do adensamento de passos, cabe ponderar que se para Schafer “ruídos extremamente fortes parecem saturar a capacidade cerebral de receber sensações, impossibilitando o ser humano de atuar” (2011b, p. 138), na obra de Cildo Meireles parece haver uma subversão desta relação entre o indivíduo e o ruído, pois conforme observado por Giuliano Obici,

ao mesmo tempo em que podemos ficar presos em uma espécie de labirinto sônico, existe a possibilidade de se escapar e viajar através deles. Pode-se chegar ao esgotamento da escuta, seja pela velocidade infinita ou pela ruptura total, pode-se inventar mundos sônicos pela criação de territórios sonoros irreais, delírios de forças inaudíveis. É nesse paradoxo entre o que é possível e inimaginável que nossos ouvidos poderiam mobilizar uma atitude criadora que é também uma forma de inventar escuta. (OBICI, 2008, p. 48)

A possibilidade de saturação da capacidade de ação do indivíduo, devido ao ruído de *Através*, parece não ocorrer, pois além da condição possível de uma viagem em um labirinto sônico proporcionado por qualquer paisagem sonora, na obra de Cildo Meireles são os pés que escolhem pisar, muitas vezes atraídos pela própria instabilidade da caminhada e por seus ruídos. Substitui-se o aconchego da canção pelo ruído envolvente e provocador que guia os passos dos indivíduos por entre quadrados concêntricos que conduzem à chama transparente. Ao contrário do que Schafer poderia supor, os ruídos de *Através* parecem possuir potencial criativo por aquilo que se mobiliza não somente pelo ouvido, mas a essa altura, pelo corpo que, como um todo, sente, vive, vibra e experimenta.



Pelo âmbito da percepção, podemos observar o quanto a sonoridade da obra a constitui. A percepção da obra se altera com a produção de territórios sonoros cuja intensidade será distinta de acordo com a quantidade de passantes na obra. Neste contexto, se “os sons tornam perceptíveis as distâncias, contudo, e portanto permitem uma experiência espacial que se desprende do visual e se configura temporalmente” (RIVERA, 2012, p. 24), a obra de Cildo Meireles contém em si condições de visualidades que além de se desprender, se determinam a partir da maior ou da menor participação simultânea de indivíduos em cada agora que se cria.

Os movimentos que se estabelecem no perímetro de *Através* convidam à pluralidade de possibilidades e de escolhas, nos remetendo à reflexão de Umberto Eco sobre a obra do escultor Alexander Calder como evidência de que “agora a própria forma se move sob nossos olhos e a obra torna-se ‘obra em movimento’. Seu movimento compõe-se com o do espectador. [...] O campo das escolhas não é mais sugerido, é real, e a obra é um campo de possibilidades.” (ECO, 1986, p. 152-153) Abre-se, então, um espaço de descontinuidade, o que, segundo Umberto Eco, trata-se de uma oferta-tarefa constante de toda obra aberta e que parece constituir parte preponderante da experiência de *Através* – sua transparência.

Neste sentido, a obra de Cildo Meireles lida com questões de escolhas e tomadas de decisões que dizem respeito não somente ao tempo pretérito no qual o artista concebeu sua obra, mas sobretudo ao momento presente, um agora que se inicia quando se entra na sala onde a obra está abrigada. O primeiro passo por sobre os cacos de vidro do labirinto transparente é precedido de uma decisão e seguido por tantas outras como a própria “decisão de seguir a experiência daquilo que existe, no sentido originário, fundamental ou inaugural, [e que] nada supõe além de um encontro entre ‘nós’ e ‘aquilo que existe’ – tomadas estas palavras como simples índices de um sentido a precisar.” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 156)

Outras escolhas e decisões se seguem. O simples deparar com a grande esfera no centro do labirinto é suficiente para frear o ritmo com o qual se percorria a obra, ante indagações sem respostas precisas como decidir o que fazer após a chegada ao centro e como conduzir as reflexões sobre a experiência e sobre si próprio após a caminhada. Trata-se de questões que parecem emanar da sucessão de imagens que se desdobram dos materiais que constituem o trabalho, principalmente pelas imagens sonoras que, ao invés de fornecerem formas a serem contempladas ou associações a serem feitas, proporcionam a sensação, a experiência do som. Não o som das músicas que tocam nas rádios ou das peças executadas pelas orquestras. Tampouco se trata de um som que seja associado a este ou àquele objeto,

mas um som que advém de ruídos transparentes que nada mais fazem do que desenhar sua existência, um som que existe enquanto experiência, um som que é.

Depois do encontro com a grande chama transparente, cabe, então, uma nova escolha – como continuar, por onde continuar, ou simplesmente como encerrar a experiência, sabendo de antemão que o encerrar não é algo simples, uma vez que nos encontramos no centro da instalação. Se *Através* nos permite os movimentos de ritornelo, também nos impele ao galope. O ritornelo e o galope não são exclusividades das canções, pois os ruídos transparentes de *Através* convocam seu galope por meio de seus ritornelos. Os sons do labirinto transparente desenham, no etéreo do ar, um futuro que reserva aos seus transeuntes não a prisão como o fez Dédalo, aprisionando o Minotauro no labirinto que arquitetou. Em *Através*, o fio de Ariadne talvez não seja tão necessário – a saída do labirinto está logo ali e não precisa ser, necessariamente, pelo caminho de chegada.

A experiência de *Através* será distinta de acordo com a formação de seu(s) território(s) sonoro(s) em uma situação esvaziada ou, por contraste, uma situação povoada de corpos repletos de curiosidade que podem preencher os espaços de descontinuidade de uma obra. Por conseguinte, a experiência da obra parece se dar de forma singular também no que tange cada indivíduo, cada corpo que se dispôs a circular pelo labirinto.

O potencial de transparência da obra se constitui não somente por seus materiais, tendo alguma cor, alguma opacidade ou não, e também não parece ser exclusividade dos processos de descontinuidade que desenham os caminhos do labirinto. Tampouco podemos considerar que a transparência que os corpos que perpassam a obra parecem assumir seja o ponto central de *Através*. Antes, parece haver uma sobreposição de cada uma dessas camadas de transparência que se intensificam pelos pigmentos dos ruídos transparentes que, invariavelmente, se conformam na experiência da obra e parecem ser elemento de coesão de *Através*.

Os ruídos da obra corroboram a experiência de *Através*. A reviravolta que se dá não necessariamente se restringe aos cacos de vidro, mas pode perpassar toda a experiência do labirinto. A transparência discutida não é sinônimo de invisibilidade. Ao contrário, pela transparência buscamos observar a existência de imagens sonoras que podem se dar mesmo no plano da imaginação e da ilusão. É na transparência que a obra se adensa, de forma que possamos compreendê-la enquanto cor. O caráter de transparência da obra não configura um processo de apagamento da experiência. Se “um som dura tanto tempo quanto nos lembramos dele” (SCHAFER, 2011a, p.170), de forma análoga, estar através talvez possa durar tanto tempo quanto se possa recordar a sensação de estar em *Através*.

Se para o labirinto arquitetado por Dédalo, Ícaro vislumbrou uma saída a partir de asas que forjou com penas de pássaros e cera, em *Através*, no entanto, não há a possibilidade de fuga pelos céus, posto que o voo não encontraria o firmamento, mas, ao contrário, um teto em cuja rigidez e solidez algumas das paredes transparentes encontram seu ponto de sustentação. Por outro lado, a saída está logo ali, visível de qualquer ponto da obra. Para sair, basta que, através das camadas de *Através*, se parta em busca do mundo por veredas que se bifurcam.

A caminhada no labirinto precisa chegar ao fim. Se “caminhar é ter falta de lugar [e é] o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (CERTEAU, 1994, p. 183), é necessário caminhar por outras paragens e procurar “outros próprios” que não necessariamente aquele que se encontrou (ou se desencontrou) em *Através*. A obra descontinua sugere também um portal que nos lança de volta no verde da paisagem de Inhotim, onde a transparência possui múltiplas possibilidades de escolha que se avolumam perante a infinidade de potências transparentes de imagens visuais, de imagens sonoras, de ruídos e de “outros” possíveis que se camuflam e se constroem nos processos de contaminação próprios da vida.



Figura 2 - Cildo Meireles  
*Através*, 1983-1989.  
600 x 1500 x 1500 cm  
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG  
(Foto da autora)

## Referências

CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: **Pelas Vias da dúvida: 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012.

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: **A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 169-191.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LABELLE, Brandon. Acoustic Spatiality. *[sic]*: **Journal of Literature, Culture and Literary Translation**, Zadar (Croácia), v. 2, n. 2, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da Multidão. **Lugar Comum**: estudos de mídia, cultura e democracia, Rio de Janeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro), n. 19-20, p. 15-26, 2004.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RIVERA, Tania. O Sujeito é uma multidão: ensaio sobre os trabalhos sonoros de Cildo Meireles. In: **Pelas Vias da dúvida**: 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2011b.

SCHAFER, Raymond Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 2011a.

## ENSAIO VISUAL: DESENCAIXES COTIDIANOS - UMA POÉTICA VISUAL DE FOTOGRAFIAS EM MOVIMENTO

Carlos Alberto Donaduzzi<sup>128</sup>



Figura 1 – Fotografia still de *Entardecer das escolhas*, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/JVekst>

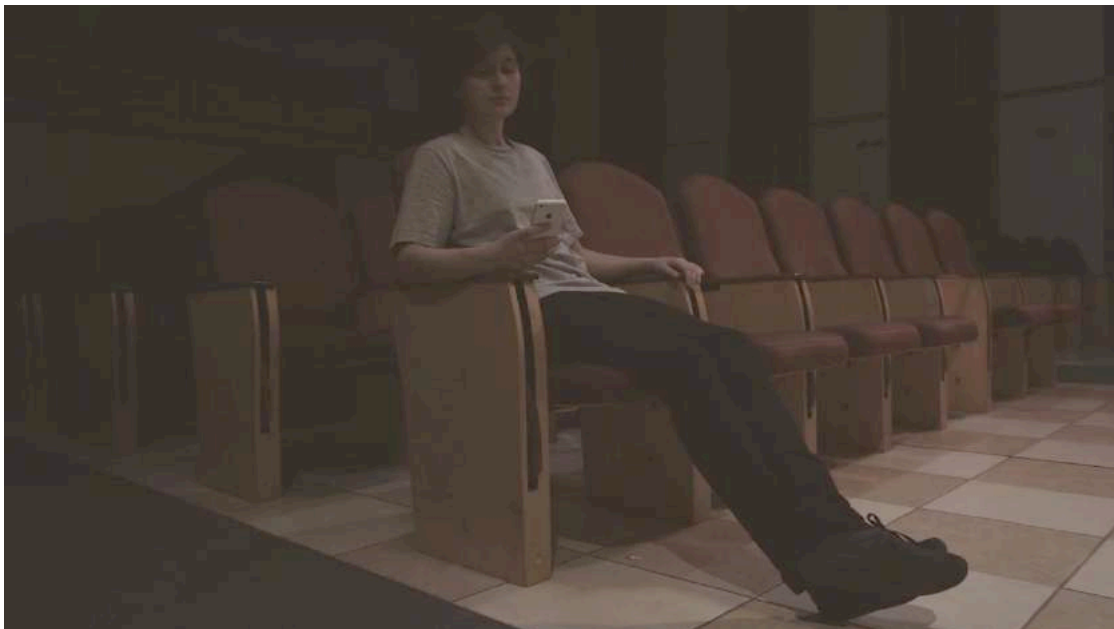


Figura 2 – Fotografia still de *Sessão de um filme sem nome*, 2016. Disponível em:  
<https://goo.gl/mwnWNv>

<sup>128</sup> Doutorando em Artes Visuais, Poéticas Visuais – PPGAV - UFRGS. Mestre em Artes Visuais – PPGART/UFSM.





Figura 3 – Fotografia still de *A Janela como moldura do horizonte*, 2017. Disponível em:

<https://goo.gl/cPjDdr>



Figura 4 – Fotografia still de *Nunca a ver*, 2017.



## Sinopse do ensaio

Neste ensaio apresento os primeiros resultados de uma experiência *poiética* com o intuito de discutir questões de contágios entre as imagens fotográfica e cinematográfica. A partir da compreensão da ideia de mutação, que transforma a imagem fixa em imagem movimento, proponho uma superfície de tempo circular de coexistência de imagens. É estabelecida assim, uma análise em função da identidade da imagem e a da possibilidade de concepções temporais distintas.

Atuar no limite da concepção da imagem fixa com a imagem em movimento é destacar uma fronteira borrada entre imagens. Em uma direção que visa primeiramente desclassificar a imagem, por reconhecimento e semelhança, para que a poética possa estabelecer questões próprias. Assim, defino esse momento de contágio e entrelaçamentos das imagens pela nomenclatura de *fotografia em movimento*. Nas imagens introduz um pensamento que tem à pretensão de referenciar a obra do artista americano Edward Hopper (1882 – 1967). A escolha parte tanto pela temática no trabalho do artista, quanto pela interpretação de intimidade de suas pinturas com imagem cinematográfica. A insinuação de narrativa e de imobilidade em suas obras são elementos de extremo interesse para toda a série.

## Justificativa

Nessa poética o ponto de passagem entre imagens é elemento principal. O espaço de representação móvel e imóvel possui o caráter de imagem mutante, um fragmento que confunde o olhar (AUMONT, 2004). É denominado como *fotografia em movimento* por estabelecer como origem a fotografia e sua possibilidade de expansão enquanto linguagem. O tempo de duração de cada trabalho é menos importante, durante sua produção, do que o tempo de observação que poderá ter em cada visualização. A linha do tempo circular, potencializada a quebra da sintaxe da fotografia contesta o teórico do cinema Jacques Aumont ao falar que “o instante é precioso por não ser passível de repetição e de imitação, pelo fato de encarnar o mistério do tempo. Fixar o instante é, forçosamente, sonhar em aumentar, em um ponto crucial, seu controle sobre o real. “ (AUMONT, 2004, p.92). O que se propõe é justamente a ampliação do instante, tornando-o uma constante repetição.

Em cada *fotografia em movimento* desta série há um diálogo entre ambiente e personagem. Existe um silêncio que surge na inspiração do ar que se mantém preso na busca por algum acontecimento, movimento ou desfecho de ação que junto com a expiração revela que estamos deparados com algo que não irá mudar. Sempre será o mesmo, o tempo é finito, está congelado e preso dentro de uma narrativa circular que assim como na obra de Hopper remete há algum futuro. Este, não é evidenciado, está inscrito para ser suposto, imaginado e montado a partir de cada visualização.

Falar sobre montagem está diretamente ligado ao espectador, pois um quadro – uma imagem fixa – de um só plano também presume movimento. (EISENSTEIN, 2002). O movimento ligado à montagem, dos olhos que percorrem cada detalhe; de imaginar o próximo corte, a nova cena, o suceder do acontecimento. Para o cineasta russo Serguei Eisenstein (1898 – 1948) a imagem concebida pelo autor tem seus elementos reunidos e é concretizada finalmente também na percepção do espectador.

O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com "a força da tangibilidade física", com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Existe uma fusão de individualidades, do autor – artista – e o espectador – observador – no contato com a obra. Se os dois experimentam o mesmo processo de surgimento da imagem, cabe insinuar a intenção de montagem e deixar-se perder o controle durante a exibição.

*Entardecer das escolhas*, 2016, figura 1, apresenta ruptura entre o que distingue a fotografia e o vídeo. Uma citação direta a *Sol da Manhã*, de 1952, de Hopper, a imagem atua entre a imagem do vídeo e a imagem fotografia, uma visualidade borrada. A partir de uma fuga do tradicional significado de fotografia e do vídeo o resultado é o de um instante contínuo. Essa primeira imagem indica questionamentos para compreender sua identidade. Deparar-se com uma tela de Hopper é sentir o silêncio de um ambiente imóvel. E mesmo quando lá habitam mais de uma pessoa, o sentimento de solidão é potencializado, não há vestígios de comunicação. São olhares vagos, momentos de incerteza, pequenos dramas que retratados de maneira singular evidenciam personagens que parecem presos em suas vidas

claustrofóbicas. O que notamos como pintura/cinema em Hopper é paralelo para com fotografia/cinema e a intenção de narrativa, assim como a ideia de tempo circular.

*Pessoas ao Sol*, de 1960 Figura 5, de Edward Hopper é a obra referenciada em *A janela como moldura do horizonte*, 2017, Figura 3, um trabalho que insinua uma barreira entre quem olha e o que é observado. Há uma separação rígida entre concreto e natureza, de tal maneira que a disposição das pessoas, sentadas em cadeiras alinhadas, remete uma sala de cinema. A tela é a paisagem natural, o horizonte e o filme é o passar do tempo e a narrativa criada pelo vaguear do olhar de cada um por através desse obstáculo invisível.



Figura 5 – Edward Hopper, *Pessoas ao Sol*, óleo s/ tela, 102,5 x 103,3 cm, 1952.

Na obra de Hopper, figuras anônimas admiram algo que está além do visível na pintura, como se algo na mesma direção da luz do sol, talvez o próprio, atraia sua atenção para um determinado ponto que por nós observadores da obra somente podemos imaginar. Sentados em cadeiras alinhadas, os admiradores dessa luz densa parecem oprimidos pela atmosfera, são espectadores de suas próprias vidas e mesmo em um espaço coletivo estão isolados, compartilhando apenas as sombras dos seus corpos.

Na segunda fileira de cadeiras um homem completamente alheio à cena aparece lendo um livro. Se pensarmos nesse elemento como ponto de referência na obra, teremos outra interpretação. Para ele a importância não está no horizonte, muito menos na luz, o tempo que o guia é o do livro que está lendo. Imerso e solitário em uma atividade oposta aos de seus

companheiros de cena, o leitor ao sol é a ruptura do alinhamento desse coletivo de anônimos. É a representação da singularidade em uma sociedade padronizada.

Esse momento de isolamento é atualizado em *A janela como moldura do horizonte*, o personagem acompanhado de uma cadeira vazia tem seu olhar para o horizonte bloqueado, limitado e interrompido. A janela invisível que separa a natureza do concreto em Hopper é agora a janela refletida na síntese minimalista de um horizonte que não permite o olhar a perder de vista. Oportuno tratar nesse momento um elemento comum a toda série *Desencaixes cotidianos*, a decepção. Esse sentimento é verbo, é ação dos personagens que habitam as cenas e do espectador que espera por algo que não irá acontecer. A possibilidade de nova cena que nunca se completa potencializa uma ideia de hipnose desse eterno retorno.

Essa poética apresentada se articula a partir de uma dificuldade de "... catalogar as manifestações das artes visuais, particularmente a fotografia. " (FERNANDES, 2006, p.10). A concepção de *fotografia em movimento* se estabelece nesse amplo espaço de multiplicidades e diversidades que permite a imagem estar em constante mutação. Essa é uma questão que teóricos como Philippe Dubois já discutiram. Especialmente este ao tratar do *efeito filme* na arte contemporânea:

A projeção transportou a imagem de vídeo para o espaço, gerando uma espécie de proliferação que ultrapassa os limites habituais do plano. Em suma, o vídeo, ao se desenvolver dessa maneira, não apenas aumentou seu próprio campo de ação (contrariamente a ele, poder-se-ia dizer, posto que, algumas vezes abandonou determinadas especificidades da imagem), como também avançou sobre o território de outros tipos de arte, favorecendo, em particular, as trocas entre o cinema e arte contemporânea. (DUBOIS, 2009, p.193).

Esse espaço de trocas entre imagens é o que possibilita a produção e a discussão dessa especificidade da imagem fotográfica em movimento. Em um contexto de atravessamentos e contaminações, a *poiética* que este estudo analisa fricciona fotografia e o cinema. As duas linguagens buscam evidenciar uma nova visualidade expressiva para a imagem. Parte-se de questões mais tradicionais de significação para, a partir da busca pela mutação entender uma nova possibilidade de natureza de imagem.

## Referências

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Editora Papirus, 1997.

DUBOIS, Philippe. **Um ‘efeito cinema’ na arte contemporânea**. In: COSTA, Luís Cláudio (Org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

FERNANDES, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia**: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. FACOM – Revista da faculdade de comunicação da FAAP, São Paulo, nº 16, 2º sem. 2006.

## SÉRIE ESPELHO

Fabiola Francisca Soares Scaranto<sup>129</sup>

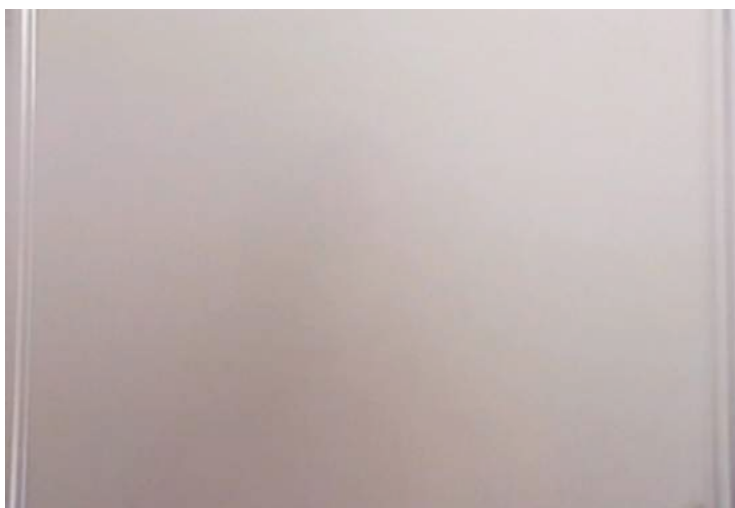
### Sinopse

Trata-se de dois vídeos que compõem uma série em andamento. O primeiro vídeo foi realizado em 2004 e o segundo vídeo em 2015. Ambos os vídeos realizam a mesma ação de registro de um espelho embaçado depois de um longo banho quente e a revelação da imagem refletida da artista por trás do vapor que lentamente surge tornando o reflexo nítido. Embora tratar-se da mesma ação a experiência modifica-se por tratar-se de contextos e tempos diferentes que se reflete não apenas no espelho, mas na própria artista.

Está série é projetada para ser realizada a cada dez anos, um trabalho construído a longo prazo sem fim definido, o que lhe atribui um caráter movediço, pois não há como prever em que circunstâncias e aonde será realizado o próximo vídeo. Assim, o retorno ao espelho torna-se também um momento de pausa e reflexão diante percurso trilhado nos dez anos que os separam sobre o que foi, o que é e o que está por vir até o próximo.

A proposta de apresentação para o ciclo do ensaio visual é que ambos os vídeos sejam projetados lado a lado, sendo necessário apenas um projetor, onde a artista realizará a leitura de dois textos-relatos cada qual correspondente à época de produção dos registros

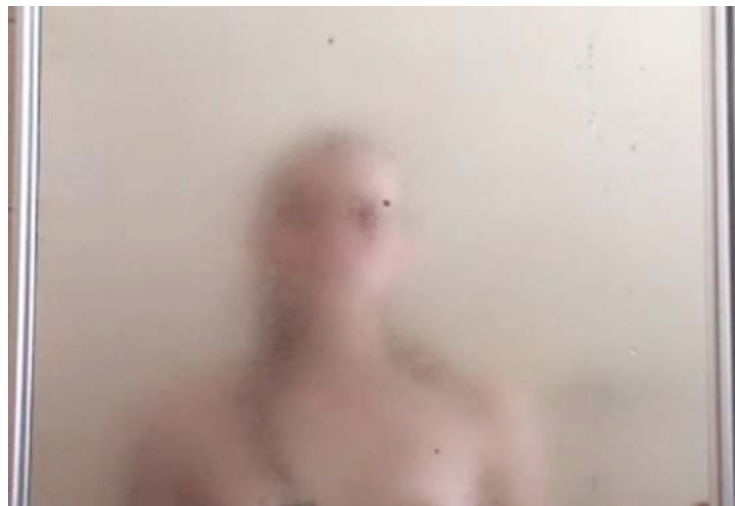
**Vídeo I - frames**



---

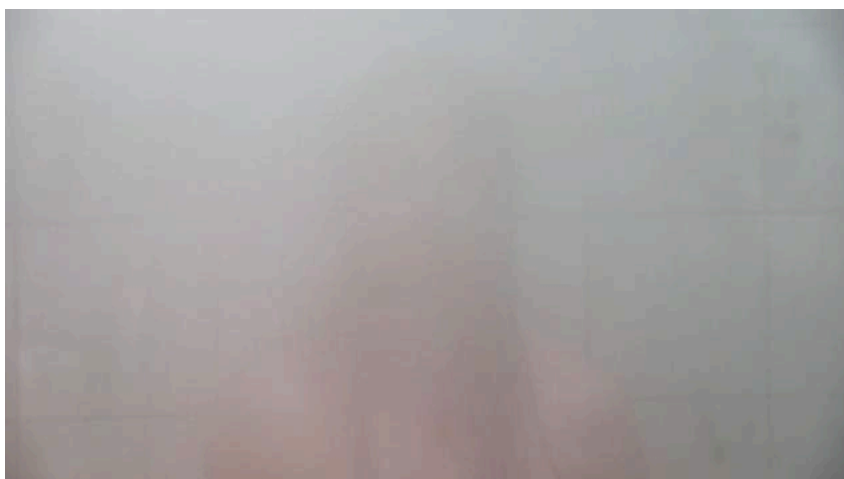
<sup>129</sup> Doutoranda em Artes Visuais - UDESC

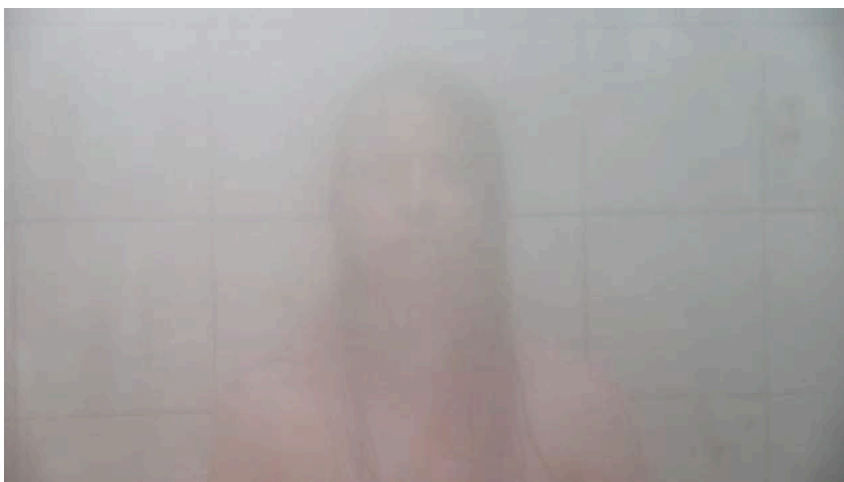
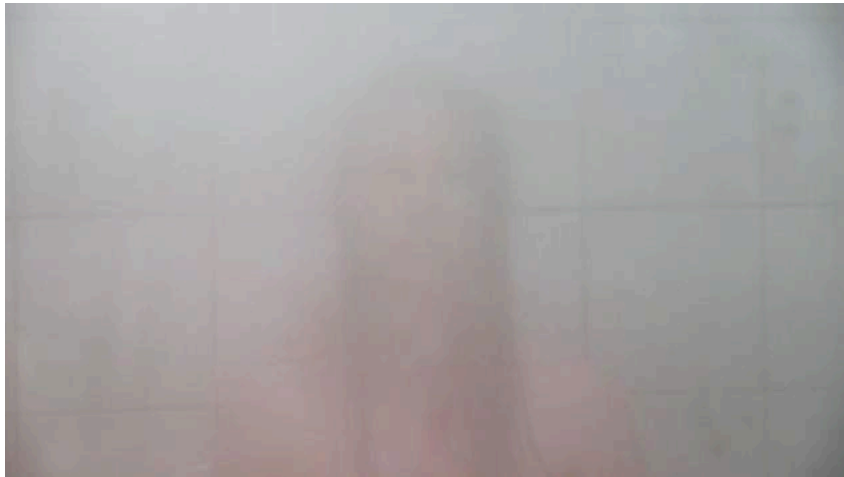




Título: Espelho I | Ano: 2004 | Técnica: vídeo | Duração: 20'  
<https://vimeo.com/7863812>

**Vídeo II - frames**





Título: Espelho II | Ano: 2015 | Técnica: vídeo | Duração: 18'  
<https://vimeo.com/227158266>

### **Relato sobre o vídeo Espelho I** Outubro de 2004

Essa experiência foi pensada e realizada, a partir de observações de pequenos momentos que experienciamos habitualmente, brechas que geralmente passam despercebidas, como quanto tempo durava o suspiro que embaçava o vidro da janela do meu quarto. Assim, através desses espaços de tempo perdido, comecei a observar quanto tempo o espelho do meu banheiro levava para desembaçar depois de um longo banho quente. Em algumas dessas observações me posicionava frente ao espelho e procurava minha imagem refletida, mas minha impaciência não me deixava resistir a essa espera contínua, e acabava abrindo saídas (janela/porta), para logo enxergar minha imagem que se escondia por trás daquele véu branco, emoldurado por azulejos floridos. A partir de então, se tornou um desafio superar esse tempo

que velava minha imagem naquele espelho velho, repleto de manchas escuras. E mutuamente a esse desafio, surgiu também a necessidade de captar essa passagem, que se realizou através de um vídeo, acreditando ser o registro mais fiel da apreensão desse tempo.

Existiu a necessidade de realizar essa ação considerando a realidade que estava acostumada, sem utilizar recursos para facilitar essa passagem, como já havia feito anteriormente, quando abria saídas no banheiro para acelerar o processo de desembasar do espelho. Então, com a preocupação em respeitar esse tempo, fechei a porta e a janela e posicionei a câmera. Logo depois disso, procurei fazer o que era habitual. Tomei meu banho quente, prolongando aquele momento ao máximo, até que a atmosfera do banheiro estivesse completamente carregada. Coloquei-me frente ao espelho e fixei meus olhos no nada. Minha visão era nula diante de tal situação. E comecei minha espera que se fez em alguns minutos, mas que pareceram horas. A ansiedade em ver meu reflexo logo no espelho começou a reagir sobre meu corpo que parecia que iria escapar de mim para o chão a qualquer momento. A impaciência tomava-me por completo quando comecei a reconhecer-me aos poucos naquela atmosfera pesada que me cercava. E lentamente comecei a surgir, e certificar-me que ali estava, enquanto minha imagem ficava nítida a medida que sentia meu corpo secar. E a cada instante que se passava o reflexo fica mais claro, até o momento que pude me enxergar com a nitidez absoluta do espelho seco que me aprendia em sua moldura.

## **Relato sobre o vídeo Espelho II** Janeiro de 2015

Fixo o meu olhar para o reflexo nulo do espelho encoberto pelo vapor. Retorno dez anos quando, pela primeira vez, realizei o trabalho *Espelho* (2004). Na época, uma das primeiras experiências em vídeo com pouco mais de 20 anos de idade. Embora naquela época já projetasse repetir a ação, não imaginava em que circunstâncias isso ocorreria. Apenas o plano de reproduzir a experiências a cada dez anos. Aqui, estou novamente, na mesma situação e atmosfera. Com as mesmas preocupações e rituais na preparação do ambiente para experiência. Talvez um pouco mais confortável do que a primeira vez, pois embora tivesse na época me preparado muito para realizar o trabalho ficava a dúvida se conseguiria. Minha preocupação, agora, seria conseguir fazer o vídeo em uma única tomada como na primeira vez. Nesses dez anos produzindo sempre procurei preparar-me muito antes de realizar qualquer trabalho para evitar a necessidade de repetir uma ação, pois me incomoda a

automatização que a repetição pode atribuir ao gesto. Gosto da sensação da primeira vez, parece que tudo é mais intenso e a noção de tempo é perdida, às vezes, dilatando-se, às vezes, comprimindo-se, dependendo da experiência.

Como da primeira vez, fecho janelas e portas para acumular vapor suficiente no espaço. Arranjo cuidadosamente o equipamento e enquadramento da câmera. Ensaio algumas vezes a posição que devo ficar, pois, depois do espelho encoberto, perderei toda minha referência visual. Tomo um longo banho quente dando tempo para que a atmosfera do banheiro carregue de umidade. Ainda com o corpo molhado ligo a câmera e posiciono-me em frente ao espelho. Nesse instante, começo lembrar todas as sensações físicas da primeira vez, sensações já registradas pelo meu corpo. Muito mais que sensações, começo a lembrar alguns meses atrás quando estava próxima de realizar novamente o trabalho.

O mês de outubro aproximava-se, e logo completaria 10 anos da produção do vídeo. À medida que se aproximava a data, a experiência de refazer o trabalho fazia-me recordar e pensar sobre o que ocorria na época do primeiro vídeo, quando ainda tinha 20 anos. Estava no meio do curso de artes visuais e cheia de planos. Dez anos havia se passado, e percebia que grande parte daqueles planos não tinham sido concretizados. Percebia que nada tinha mudado muito, estava no mesmo lugar, cercada pelo mesmo núcleo de pessoas e dava-me conta, ironicamente, que talvez a maior mudança tivesse sido apenas de espelho. No entanto, seria surpreendida, pois na mesma época que planejava reproduzir o vídeo, sem saber já ocorria dentro de mim a maior transformação que poderia imaginar, e que modificaria tudo até esse momento, no qual me encontro esperando pacientemente meu reflexo ressurgir no espelho.

Janeiro de 2015, uma manhã de domingo ensolarada e silenciosa. Quatro meses depois do que havia planejado. Um clima diferente da primeira vez. Tive que resistir ao calor do banho para que o espelho perdesse completamente seu reflexo. Não só o clima diferente, mas meu corpo também, que começa a sentir as transformações de uma gravidez. Embora o calor seja intenso, também me conforta, pois sei que acelerará o processo de desumidificação. Começo a sentir sensações diferentes da primeira vez. Percebo que a cegueira momentânea faz-me concentrar em outros sentidos. Sinto a água escorrer pelo meu cabelo e passar pelo meu corpo até gotejar no chão. Escuto o impacto das gotas no chão e o ambiente ao meu redor manifestando-se através de ruídos úmidos.

Meus pensamentos vagam entre recordações e este momento. A descoberta de uma gravidez inesperada. Embora planejasse filhos, confesso que tal realidade estremeceu-me. Volto meus pensamentos para o reflexo ainda encoberto. Começo a sentir um desconforto. Minhas pernas doem. Provavelmente pelo excesso de peso que agora carrego. Minha vontade

é fechar os olhos para aliviar o cansaço e acelerar o tempo. Não lembro disso ocorrer da primeira vez. Não só as pernas incomodam, minha respiração parece incompleta e começa também faltar-me ar.

Tento pensar em outras coisas para não me concentrar no desconforto físico. Começo a questionar-me da decisão de realizar o vídeo em tal estado. Talvez não tenha sido uma boa ideia. Não consigo mais concentrar-me. Começo a forçar meu corpo para resistir até o fim. Tento concentrar-me na respiração, movimentar minhas pernas, esticar meus tendões com o cuidado de não colocar tudo a perder faltando tão pouco para meu reflexo revelar-se. Em alguns momentos, penso em entregar-me ao cansaço e desistir. Um momento de vazio como se dissolvesse-me no ar. Volto. O reflexo está quase nítido. Respiro fundo. Espero alguns instantes, talvez dois minutos. Não tenho mais certeza do que vejo. Talvez a superfície já esteja seca. Decido não forçar mais meu corpo e entrego-me a situação. Desligo a câmera.

### **Justificativa**

A série Espelho tem o tempo como matéria poética da experiência. Esse tempo é dimensionada tanto na própria ação da artista ao registrar a passagem de tempo que ocorre no processo de revelação do reflexo no espelho como também no gesto de reproduzir o vídeo a cada dez anos. A repetição do trabalho cria-se um elo temporal entre os vídeos que se ligam por esse tempo decorrido e vivido neste entre meio. Ao mesmo tempo encerra-se um ciclo e abre-se ao por vir, um novo ciclo até a repetição do gesto em um outro espaço e tempo.

Assim, a relação entre o tema proposta do ciclo, volta-se principalmente ao agora enquanto a ação em si de registro, como momento de reflexão entre o tempo decorrido entre um vídeo e o outro e também ao tempo de espera que se inicia com suas expectativas e agouros condições inerentes ao estado de por vir.

## PROPOSTA PARA ENSAIO VISUAL

Gustavo Antoniuk Presta<sup>130</sup>



Documentário curta metragem

18min

Colorido

FullHD 1920x1080

link para o documentário:

<https://www.youtube.com/watch?v=FeQ71Gadxi4&feature=youtu.be>

---

<sup>130</sup> Mestre em Artes Visuais



## Sinopse

(R) ExIsTêNc1a

Ser masculino ou ser macho?

É ser homem? É agir como homem?

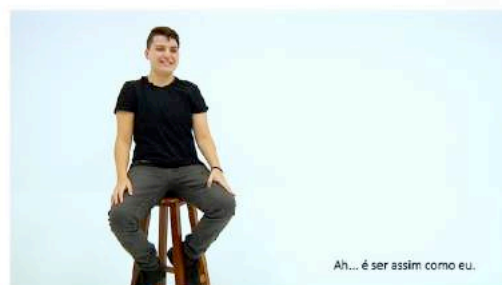
Ser feminista, femista ou feminina? ou?

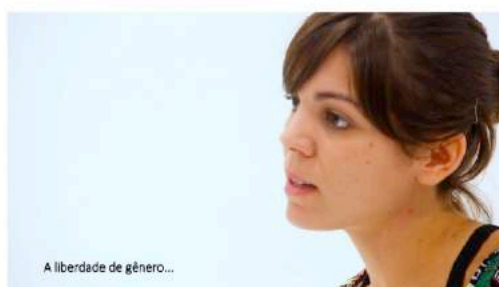
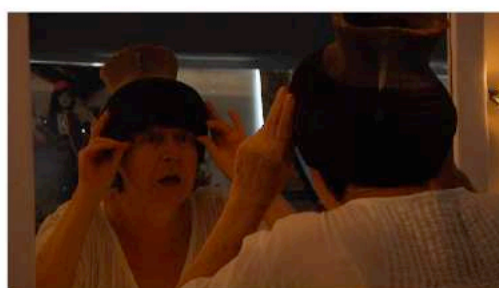
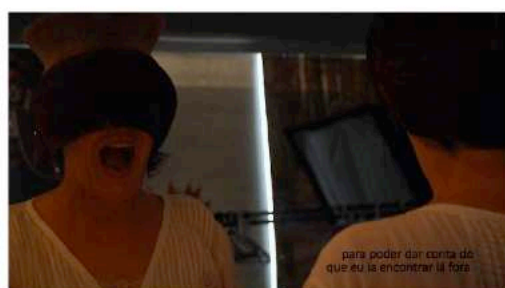
O que é preciso para ser o que se sente?

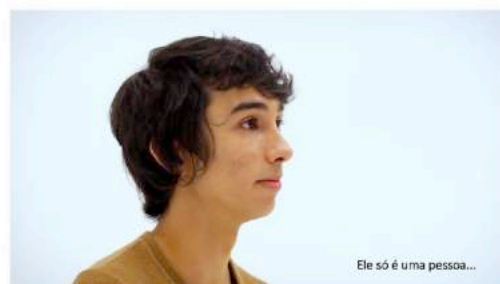
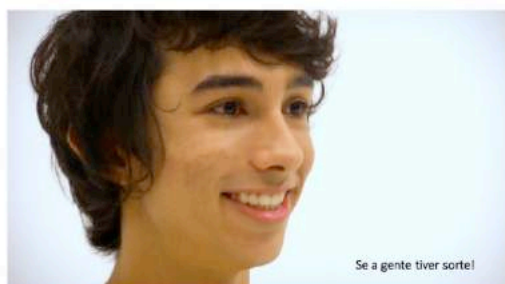
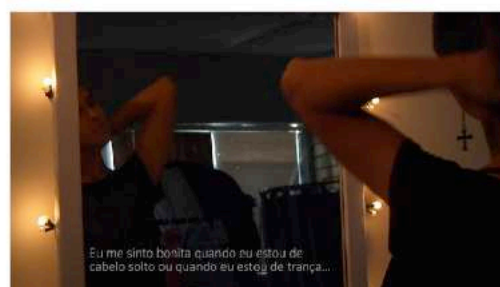
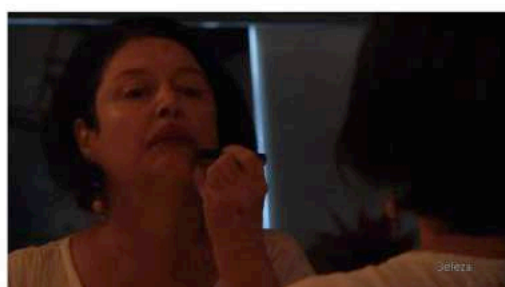
O gênero é uma construção social historicamente determinada. Inclui rituais, vestimentas, comportamentos - tudo o que vai sendo ensinado ao longo do tempo, ao longo da experiência social da criança, do ser humano, enfim, do sujeito. E o que ele vai assimilando para si, como algo que faz parte da sua identidade. A identidade é a história que eu conto de mim, é como me vejo, como eu digo que sou.

A própria existência do indivíduo na sociedade é política. Sempre política. Então, se eu existo me conformando com o meio, ou sem questionar, sem modificar ou sem subverter alguma prática, a minha existência é conservadora - ela conserva os padrões estabelecidos culturalmente, historicamente, socialmente. Agora, se na minha existência eu me permito ser livre, então sim, eu estou fazendo algo pela sociedade, porque eu estou mostrando para a sociedade que é possível ser diferente, que é possível não ser daquela maneira, como todo mundo tem sido ao longo do tempo. Liberdade de gênero tem tudo a ver com a liberdade de ser quem eu sou, ou quem eu quero ser.

(R) ExIsTêNc1a versa sobre a liberdade de gênero que, primeiramente, parte de um conhecimento de que isso é imposto e construído socialmente. Que não necessariamente faz parte de quem eu sou ou quem eu quero ser. Assim vem o processo de libertação, a partir do conhecimento.







**O argumento do documentário surge da seguinte proposta básica:**

- Gravamos várias pessoas falando sobre o tema: Identidade de gênero e novas belezas. O recorte principal é a questão das novas belezas a partir da reflexão: O que é a beleza enquanto construção de gênero?
- A abordagem visual explora ângulos abertos, mesclados a planos detalhe de aproximação. Valorizando o ambiente e explorando diferentes belezas desse contexto.
- Usar um espelho nas gravações. Estudar possibilidades de uso estético para enquadramentos e ângulos de câmera. Verificar o uso do espelho como um objeto de cena, mas como um objeto poético do reflexo e reflexão. Tentar extrair um olhar verdadeiro do encarar a si próprio em um trâmite de reconhecimento e autoconhecimento. Um olhar de confrontação com a realidade das diferenças, ou das negações dessa complexidade.
- Buscar uma abordagem à hierarquia da diferença na bipolaridade restritiva cartesiana de ver o mundo - branco x negro, homem x mulher – para tentar encontrar um escopo de reflexão sobre a hierarquia da diferença em relação ao masculino e ao feminino em uma sociedade patriarcal e machista que pensa o feminino como inferior ao masculino.
- Refletir a desumanização e a de subjetivação do sujeito como aspectos precedentes da violência, que pode ter vários níveis – verbal, psicológica, física – que revela um extermínio social daquilo que não é compreendido.



## **Justificativa**

Revisitar o passado para compreender o presente é uma questão de necessidade. Olhar para o contemporâneo e discutir aspectos que não são claramente compreendidos, é uma questão de coragem. Significa ser capaz de ter noção de que essa análise sobre a atualidade se distancia de nós enquanto nos aproxima da compreensão do estar no mundo.

Entendemos que o documentário, nesse contexto, abre-se como um espaço de aproximação, reunião, discussão, ativado a partir de um duplo processo de montagem. Inicialmente a montagem da seleção de alguns fragmentos de realidades, histórias ou estórias que, mais do que nos contar algo sobre os outros, criam em nós possibilidades de leituras múltiplas de nós mesmos. Depois, um processo de montagem em justaposição de imagens e sons que compõem a narrativa diegética, fechando ou multiplicando os espaços de discussão e desdobramento.

Tratar a identidade de gênero na prática de produção de documentários, retoma a reflexão da produção artística no cinema documentário no tempo contemporâneo. Como alcançar um objetivo artístico, com a exposição da vida pessoal de desconhecidos, condensando relatos e vivências particulares, em um material que reflita o papel questionador e de quebra de paradigmas e preconceitos a que se propõe?

O filme (R) ExIsTêNc1a ocupa um lugar de diálogo sobre a contemporaneidade, apresentado como um processo de pesquisa que transborda a produção teórica em arte, abrindo o canal da voz do outro que fala por si, apresentando-se para não precisar ser representado. Reflete uma preocupação com o devir, refletindo proposições acima de tudo ontológicas, mas também estéticas, políticas e econômica. A rota de fuga das lógicas estereotipadas da indústria cultural, que tenta cifrar tudo aquilo que antes não tinha preço, pode estar justamente no caminho que se abre quando o coibido à inexistência social ganha voz para falar por si e (R) existir. O que nos leva a trazer ao eco do Agora o pensamento do grande artista afro brasileiro Sidnei Amaral: quem falará por nós?



## LANCE DE REDE: UMA SINFONIA

Isabelle Mesquita<sup>131</sup>

*Não é um pescador  
aquele que não preze  
o fino instante exato  
em que o peixe se pesque.*

João Cabral de Melo Neto

---

<sup>131</sup> Cinema Digital e Licencianda em Artes Visuais.



Figura 1 – *Botos e Jaraquis*, fotografia em papel algodão, 2016.

## Sinopse

Homens em canoas fazem cerco ao cardume de jaraquis no Rio Uatumã. Lutam com suas redes, falam alto, estão eufóricos, parecem pescar o mundo inteiro num lance só. Peixes saltam tentando fugir, outros são arremessados ao barco pelos pescadores, uma sinfonia começa a tomar forma. A memória, lugar de fluxos contínuos sonoros, que permite a construção de uma narrativa desviada: canoas, caboclos, movimentos, redes, alegria, homens falando, floresta, peixes, botos, pescadores, sol, calor, suor e um rio.

Link de acesso ao vídeo: <https://vimeo.com/218177789>

Senha acesso: cardumejaraquis



Figura 2 – Frame *Lance de Rede: Uma Sinfonia*, da série *Paisagem Sonora*, 2017.

### **Lance de rede: uma sinfonia**

Esta proposta consiste na exibição de um videoarte intitulado *Lance de Rede: Uma Sinfonia*, que revela paisagens sonoras ou "soundscapes" capturados no Rio Uatumã, localizado no Município de São Sebastião do Uatumã – Amazonas. **Uatumã** é palavra indígena que significa **boca grande**. *Lance de Rede: Uma Sinfonia* tem duração aproximada de cinco minutos. Proponho, logo após a exibição do filme (alta resolução), um momento com o público, uma conversa sobre o processo, abordando a experiência da realização do vídeo e seus desdobramentos relacionados à estética.

**Especificações técnicas:** o videoarte será exibido em alta resolução, no formato mp4, com projeção e áudio convencional. A conversa com público tem tempo estimado de 15 minutos, totalizando 20 minutos de apresentação.

O Rio Uatumã escorre entre a floresta, cheia de sons e significados, inconscientemente esses códigos foram arquivados em minha memória. Por esta razão, quando fui a campo captar o material, não sabia exatamente que imagem encontrar, mas sabia o que poderia ouvir. Assim como expresso por Didi-Huberman, creio que muitas vezes “[...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

*Lance de Rede: Uma Sinfonia* foi realizado a partir de memórias de minha infância, quando visitava meus avós no interior do Amazonas e faz parte da série de videoartes intitulada **Paisagem Sonora**. O trabalho é um desdobramento da Pesquisa intitulada **Rio Uatumã: Paisagem Sonora**, fruto de um intercâmbio acadêmico realizado entre duas Universidades de Estados distintos das regiões Sul e Norte do Brasil, nos meses de setembro e outubro de 2015 e 2016. A investigação tem caráter etnográfico e parte de um exercício de escuta, onde os afluentes do rio são como ruídos da memória dos tempos em que vivi na Amazônia.

Percorrendo os caminhos desse rio, o som constrói paisagens e como uma experiência sensorial, proporciona vários significados, que remetem a sensações guardadas na memória visível, invisível ou ainda no inconsciente. Paisagem Sonora é um conceito que tem origem na palavra inglesa *soundscape* e caracteriza-se pelo estudo e análise do universo sonoro que nos rodeia. É composta pelos diferentes sons que compõem um determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. Nesse sentido, utilizo o silêncio no início do vídeo, pensando na experiência sonora. O artista John Cage sugere que o silêncio existe, mas não no entendimento de ausência de sons, mas como variações de silêncio. Os sons contidos no silêncio acabam por se libertar dos códigos e das fórmulas, proporcionando novas práticas. A paisagem sonora existe no ambiente, pode ser manipulada e modificada de acordo com as interferências no lugar. São possíveis trajetórias que se constituem na busca de sons, tal como os afluentes que alimentam e formam a memória que tenho do Rio Uatumã, lugar de fluxos contínuos sonoros.



Figura 3 – *Convite para Momento Sonoro*, fotografia em papel algodão, 2015.

**Sinfonia** reunião de vozes ou sons; harmonia. Composição para orquestra dividida em três ou quatro partes: alegre, andante ou adágio, minuete ou scherzo e rondó ou alegre vivo. Concerto de instrumentos - harmonia - acordo - avença - coerência - conceto - conciliação - concordância - concórdia - conformidade -consonância - consubstanciação - entoação - euritmia - inteligência -melodia- música - ordem - paz -reconciliação- regularidade - simetria -simpatia -sinfonia -unidade -ária -meloopia -modulação.

Homens e redes de pesca, botos atacam o cardume, peixes pressentem o **agouro**, num presságio e ação que revela o que acontecerá no futuro, quando os peixes são arremessados ao barco. O Rio Uatumã como **ágora**, pescadores reunidos fazem o lance de rede, **agora** a sinfonia, peixes se debatem no convés do barco, que carrega o vermelho da morte.

## Referências

CAGE, John. **Silence**: disponível em Acesso em maio de 2015. [http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Cage\\_Silence.pdf](http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Cage_Silence.pdf)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. **Pescadores de Pernambuco**. In: Obra completa: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.312-314. (Biblioteca

luso-brasileira. Série brasileira

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio**, 2º. Ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

SONTAG, Susan. **A Estética do Silêncio**. São Paulo: Editora Schwares Ltda, 1987.



## DIÁRIO DE VIAGEM – BR 101

Maryella Gonçalves Sobrinho<sup>132</sup>

### Sinopse e Justificativa

Este ensaio visual reúne uma série de colagens realizadas entre 2015 e 2017. Como um diário visual, documenta a paisagem vista da janela do carro e do ônibus. O deslocamento é feito pelo corpo, mas a visão que se tem é de uma paisagem que corre à minha frente e ao meu lado. Pensar e teorizar a paisagem no campo das poéticas e história das artes visuais implica em considerar no mínimo tais questões: visão, corpo, espaço, tempo, imagem, cultura e natureza. As paisagens presentes em nossas vidas estão cheias de significado e sua decodificação diz muito sobre a relação com o espaço que habitamos e praticamos. Quando Michel de Certeau (1998, p. 201) desenvolveu um pensamento sobre as questões advindas dos modos do sujeito de se inserir no mundo por diferentes práticas, diferenciou “espaço” e “lugar”, com base nas apropriações pelos sujeitos. Lugar é “[...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma relação de estabilidade”. Já espaço, é a prática do lugar. É o resultado das transformações, ocupações, apropriações e vivências dos sujeitos. As viagens frequentes para viver em cidades diferentes, Curitiba e Florianópolis, tornaram a BR 101 minha segunda casa e meu espaço, ainda que um lugar de passagem.

Pensar a paisagem é pensar nossa maneira de inserção no mundo. Se estamos destinados a viver e compartilhar no/do mesmo mundo, refletir sobre a paisagem torna-se um ato permanente. Faz parte do nosso passado, presente e futuro. Pensa-la hoje exige que

Consideremos suas formas e diferentes versões para, a partir de então, realizarmos associações que nos faça questionar o atual estatuto da paisagem. [...] a paisagem é um modo de perceber o espaço e de se relacionar com ele, podendo tanto ser alcançada como uma reverberação de olhar ou projeção daquele que olha, como ser problematizada como uma distância e um fora que fascina, exatamente devido ao alhures e à alteridade em relação ao olho que vê. (CHEREM, 2013, p. 85).

Existiria uma questão mais contemporânea, do que pensar a nossa paisagem?

---

<sup>132</sup> Doutoranda em Artes Visuais - UDESC



Figura 1 - *Sem título*, 2015. Série Br 101. Colagem. Papel Color Plus 120 gr. 210 x 297 mm. Coleção Particular



Figura 2 - *Sem título*, 2015. Série Br 101. Colagem. Papel Color Plus 120 gr. 210 x 297 mm



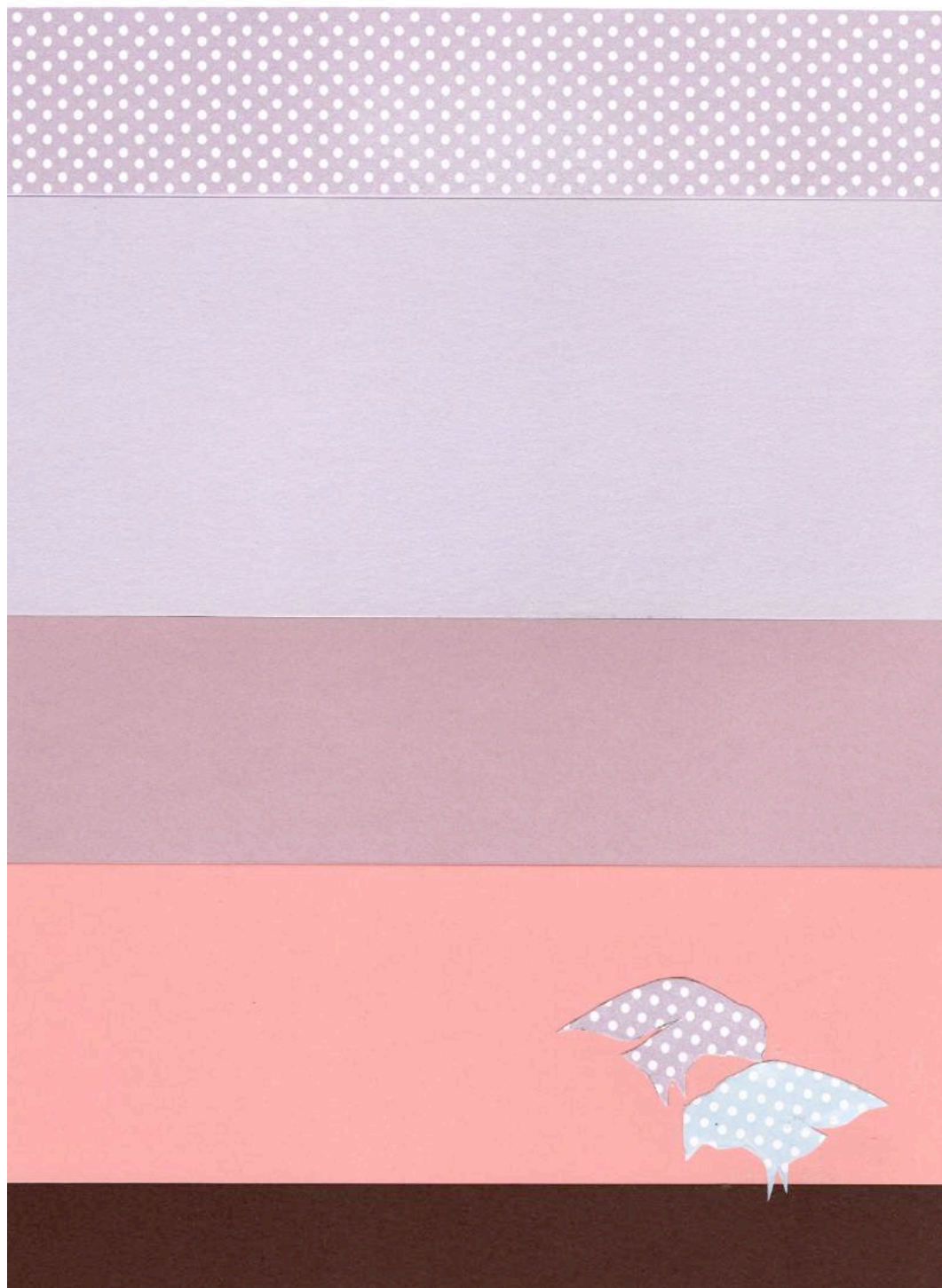


Figura 3 - *Sem título*, 2016. Série Br 101. Colagem. Papel Color Plus 120 gr. 210 x 297 mm



Figura 4 - *Sem título*, 2016. Série Br 101. Colagem. Papel Color Plus 120 gr. 210 x 297 mm



Figura 5 - *Sem título*, 2016. Série Br 101. Colagem. Papel Color Plus 120 gr. 210 x 297 mm



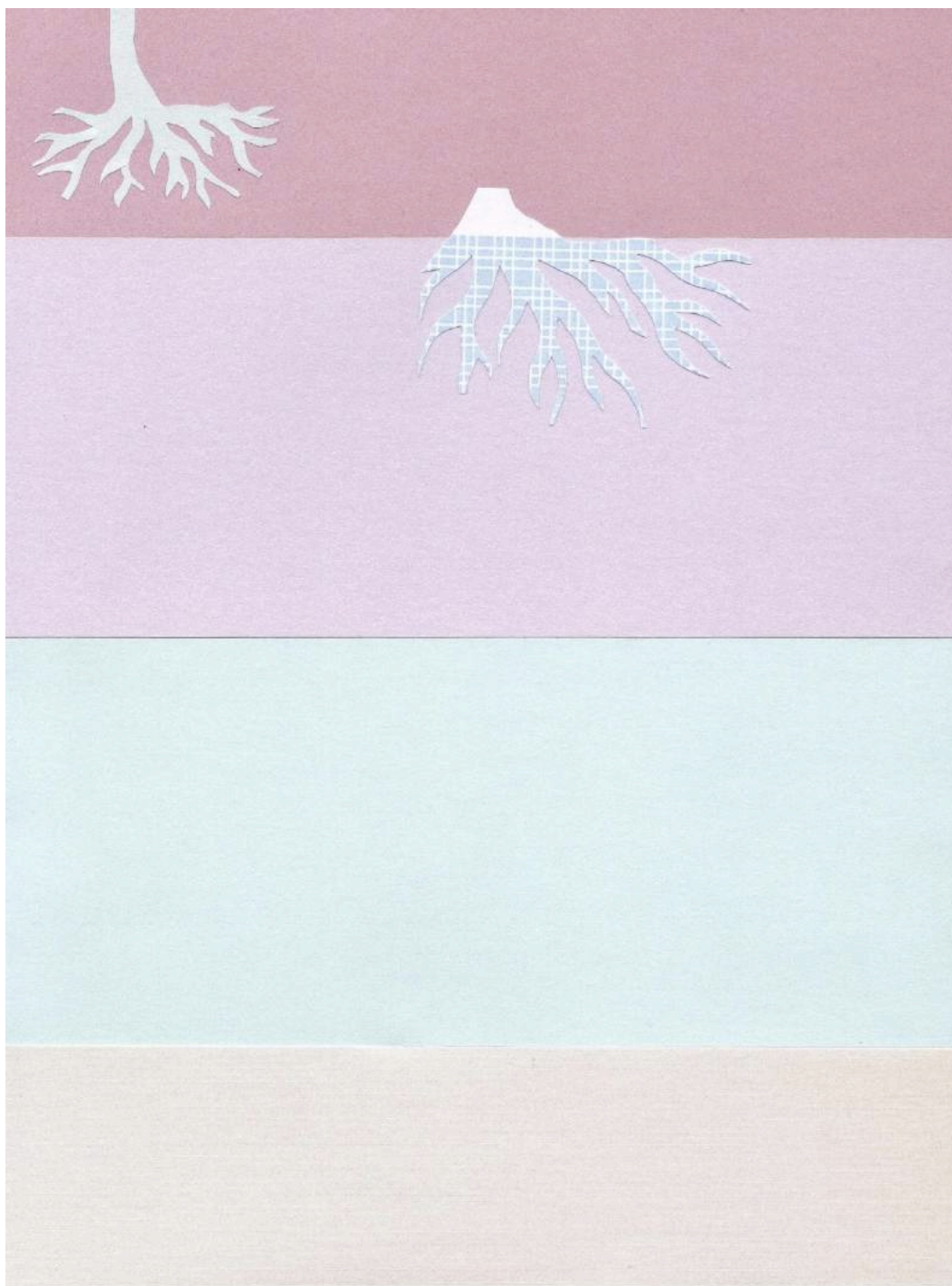


Figura 6 - *Sem título*, 2016. Série Br 101. Colagem. Papel Color Plus 120 gr. 210 x 297 mm



Figura 7 - *Sem título*, 2017. Série Br 101. Colagem. Papel Color Plus 120 gr. 240 x 150 mm

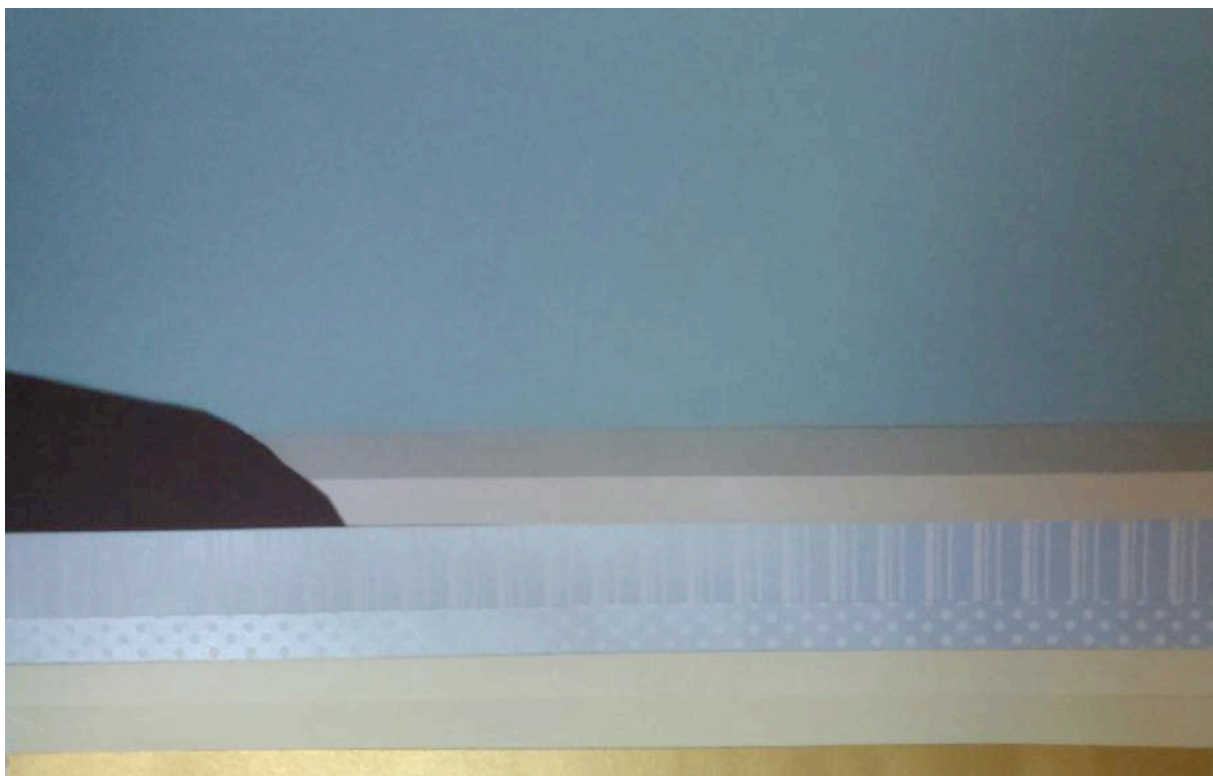


Figura 8 - *Sem título*, 2017. Série Br 101. Colagem. Papel Color Plus 120 gr. 240 x 150 mm

## Referências

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. São Paulo: Vozes, 1998.

CHEREM, Rosângela Miranda. Uma paisagem, certas paisagens, situações. in AVANCINI, José Augusto, et.al. (org.) **Paisagem em Questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem**. Porto Alegre: UFRGS, 2013.

## **INTERAÇÕES ENTRE CIÊNCIA E ARTE: ILUSTRAÇÃO BOTÂNICA NA PRODUÇÃO VISUAL CONTEMPORÂNEA**

**Alessandra da Silva**

### **Sinopse:**

Ao traçarmos uma análise da história da civilização verificamos que arte e ciência estabelecem um percurso paralelo, com produções que se complementam, formulando uma série de conhecimentos compartilhados. Percebemos nas ciências naturais, o emprego de recursos das artes visuais na documentação e estudos de espécies vegetais, animais ou a paisagem, assim como no campo das artes, artistas em diferentes épocas e com diferentes olhares utilizaram-se de conhecimentos científicos como base para em seus processos criativos.

Nesse sentido, o presente trabalho possui como objetivo o resgate histórico da ilustração botânica gerando subsídios para o desenvolvimento de uma produção plástica em arte contemporânea, tomando como base um estudo de caráter histórico sobre o naturalismo científico e suas relações com a arte. O naturalismo científico, movimento surgido no Renascimento, acompanhou a arte e a ciência cruzando territórios e tempos, chegando até a contemporaneidade onde ainda apresenta-se como um campo de exploração para artistas visuais e ilustradores.

O desenvolvimento da poética, parte dos tradicionais formatos, materiais e técnicas da ilustrações botânicas para a produção de autorretratos com um enfoque contemporâneo. Desde a pré-história quando o homem deixou marcas nas paredes das cavernas suas mãos em negativo, há uma busca pela auto representação, seja pelas formas tradicionais da arte clássica ou pela busca de novas mesclas e hibridizações, o artista imprime seus anseios daquele momento, sem preocupar-se em agradar mais alguém, senão a si mesmos.

Primeiramente foram feitos estudos em formatos de ilustrações botânicas de algumas plantas que possuem relação com as vivências e experiências por quais passei no decorrer da vida. Esses estudos formam uma espécie de resgate das minhas memórias de plantas nativas que costumo coletar, algumas me agradam pela forma outras pelas cores, cheiros e sabores.

O primeiro trabalho da série de retratos representa “O que eu vejo?” trata-se da representação do meu olhar para esse mundo de cores e formas. Essa percepção é algo que me

acompanha desde a infância, onde convivia diariamente com uma exuberância de cores e formas, os pequenos detalhes e fragmentos despertavam atenção e curiosidade, revelando formas, texturas, degrados de cores de uma variedade incrível que vão desde a infinidade de caules, folhas, flores, frutos, sementes de variadas espécies, ou até mesmo fragmentos em decomposição.

O segundo trabalho da série de retratos representa “O que trago em mim” é retrato de minhas mãos, carregadas de plantas e uma borboleta. Esse trabalho traz a dualidade entre a exuberância e a decomposição, o que se toca e o que se desfaz.

Em “Autorretrato I” o rosto é representado sendo tomado por um emaranhado de plantas que ora prevalece o escuro do esfumado ora prevalece o colorido da aquarela, já em “Autorretrato II” as plantas invadem por completo o retrato, representando de modo simbólico um pensamento que é invadido por completo por esse desejo do olhar e do representar.

As proposições que essa poética evoca são fundamentais em um cenário onde se discutem formas de preservar o meio ambiente, a arte utilizada como meio facilitador e provocador de percepções despertando olhares e interesses. Perante essas considerações, busco através da instauração dessa poética propor uma reflexão através de experiências estéticas, que fazem alusão ao detalhamento do naturalismo científico aliado ao olhar crítico do artista através de obras que abordam questões contemporâneas ao mesmo tempo remete aos olhares do passado.

### **Justificativa:**

O percurso poético, marcado pelo desenvolvimento de experimentos, estudos e interações com a natureza, ao mesmo tempo remetem a olhares do passado, culminam em reflexões sobre a imprevisibilidade do futuro. A percepção da natureza enquanto recurso infinitamente explorável remete-nos para uma dualidade de atitudes e novos conhecimentos, caracterizado pela mediação entre o homem a natureza e a exploração. Esses signos ao serem relacionados traduzem-se em um universo rico e ambíguo de potente expressão.

Ao pensarmos no *Agouro* como exercício de prever o futuro a arte torna-se o veículo capaz de instigar e propor reflexões sobre um futuro incerto, se a *Ágora* remete aos espaços de debate e análise, é possível, através desses fragmentos presentes nas composições dos autorretratos ressignificar, estabelecer empatias, apoiando-se em um conhecimento que se

torna reconhecimento de momentos, memórias, lugares, tempos e espaços apontando direções.

Ao pensarmos no contemporâneo temos que ter em mente, não apenas o olhar para o instante presente, mas considerarmos que essa análise é algo distante de nós, pois não temos a capacidade de distinguir claramente o que vimos, nossos sentimentos referentes ao *Agora* são muito mais perceptivos e indutivos. O Agora é fundamentais na pratica artística atual, pois é através dele que se lança as proposições para se pensar o que se está por vir.

As proposições artísticas aqui apresentadas partem de um discurso sobre considerações ambientais e ecológicas, imprevisíveis destacando-se em formas, cores, texturas e variedades. Na correria da vida moderna a maioria das pessoas não se da conta de pequenos espetáculos da natureza que ocorrem diariamente. É preciso aprender a enfrentar a incerteza, já que vivemos em uma época em que os valores são ambivalentes e tudo é ligado.



Figura 1 – Estudo de pitanga, aquarela sobre canson, 15 x 21 cm, 2016.  
Fonte: Arquivo pessoal





Figura 2 – Estudo de orquídea, aquarela sobre canson, 15 x 21 cm, 2016.  
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 3 – Estudo de diferentes texturas, aquarela sobre canson, 20 x 30 cm, 2016.  
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 4 – O que eu vejo. Aquarela sobre canson, 42 x 60 cm, 2016.  
Fonte: Arquivo Pessoal





Figura 5 – O que trago em mim. Aquarela sobre canson, 42 x 60 cm, 2016.  
Fonte: Arquivo Pessoal





Figura 6 – Autorretrato I. Aquarela sobre canson, 42 x 60 cm, 2015.  
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 7 – Autorretrato II. Aquarela sobre canson, 42 x 60 cm, 2016.  
Fonte: Arquivo pessoal



## REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. (trad) Maria Tereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.

BÖING, Raul; RIBEIRO, Simone (Org). **Arte Botânica no Paraná**. Curitiba, PR: Skeditora, 2014.

CAPRA, Fritjof. **A botânica de Leonardo da Vinci: um ensaio sobre a ciência das qualidades**. Tradução: Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Cultrix, 2011.

CARNEIRO, Diana. **Ilustração Botânica: princípios e métodos**. Curitiba, PR: Editora UFPR, 2011.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saul Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

FERRARI, Solange dos Santos Utuari. **Encontros com arte e cultura**. 1ª ed. São Paulo: FDT, 2012.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Tradução: Alvaro Cabral. 16ª ed. Copyright, 1999.

MARTINS, Ana Cecília (Org). **Flora Brasileira: história, arte & ciência**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

RIX, Martyn. **A era de ouro da arte botânica**. Tradução: Samira Menezes. São Paulo, Editora Europa, 2014.

SÉRGIO ALLEVATO. Disponível em: <<http://www.sergioallevato.com.br/>> Acesso em: 12/03/2016

14 SALÃO DA BAHIA. Museu de Arte Moderna da Bahia, 2007. Disponível em: <<http://www.sergioallevato.com.br/bh2007.pdf>>. Acesso em: 12/03/2016



## ENSAIO VISUAL – COZINHA MESTIÇA

Tatiana Rosa dos Santos<sup>133</sup>



Figura 1 - Oficina de Pans Geodésica do Ceart. Água Saborizada com ervas medicinais. Programação (PIBID Geografia UDESC + CEART) Sustentabilidade radical pedagógica: Saúde ambiental, alimentação, processo educativo plantas medicinais.nov.2014. Ministrada em parceria com Moriel Cabral. Foto: Moriel Cabral

---

<sup>133</sup> Mestre em Artes Visuais



Figura 2 - Cozinha Mestiça: Oficina de PanesFestival do Guerreio. Almoço coletivo para reivindicar o aumento do almoço do RU Ceart – abril 2016. Foto: Nara Milioli



Figura 3 - Cozinha Mestiça: Oficina de PanesFestival do Guerreio. Preparo coletivo do almoço para reivindicar o aumento do almoço do RU Ceart – abril 2016. Foto: Nara Milioli





Figura 4 - Cozinha Mestiça: Oficina de PansFestival do Guerreio. Salada silvestre. Almoço coletivo para reivindicar o aumento do almoço do RU Ceart – abril 2016



Figura 5 - Sopão na Ocupação do MINC Largo da Alfandega - Florianópolis, junho 2016. Projeto Simultaneidades Afetivas do Coletivo Geodésica Cultural Itinerante. Foto: Lucas Sielski.



Figura 6 - Sucos Inventivos com frutas, grãos e verduras da estação. Simultaneidades Afetivas no Ceart. Ação do Coletivo Geodésica Cultural Itinerante, Nov. 2015 – Ceart.





Figura 7 - Oficina Cozinha Mestiça na Ação em Arte Pública do Coletivo Geodésica Itinerante no Acesso a Praia no Morro das Pedras com parceria com a Associação dos Moradores do Morro das Pedras e Comissão de Arte Pública do IPUF. Julho de 2017.



Figura 8 - Alimentos sazonais da região e indicação bibliográfica – Oficina Cozinha Mestiça Oficina junto ao Coletivo Geodésica Cultural Itinerante – Acesso Praia – Morro das Pedras Julho de 2017

## Sinopse

Cozinha mestiça é uma cozinha portátil montada para ações em espaços públicos. Ela acontece muitas vezes em projetos colaborativos junto ao Coletivo Geodésica Cultural

Itinerante<sup>134</sup> e com o público geral. Tem como base, *táticas* culinárias que buscam reinventar práticas alimentares pela lógica da diversidade e abundância para pensar o quanto somos moldados pelo cotidiano urbano e pela carestia alimentar industrial e o quanto estamos implicados em moldá-lo. Trata-se de um dispositivo que olha para o chão, para a terra que lhe é eminente, refletindo sobre o consumo, hábitos e resistências alimentares de forma a ativar as sensações e atitudes que envolvem o ato de comer.

### **Justificativa**

Num espaço urbano cada vez mais ditado pela imposição de estratégias ditadas pela lógica mercantil, a rua passa a ser um lugar de passagem, asséptico e não mais de encontro, convívio e de vida pulsante. A ação Cozinha Mestiça é um convite ao universo da cozinha que busca potencializar as relações com o mundo por meio de sensações, memória e ação criativa. Relaciona as diferentes camadas entre o micro e o macro político contido no cotidiano hábito alimentar para pensar táticas que reinventem nossos desejos criando singularidades distintas àquela imposta pela produção subjetiva hegemônica. Ao trazer o espaço privado da cozinha para ocupar temporariamente espaços públicos passa a gerar convívio, troca de saberes e narrativas em torno de uma resistência e autonomia alimentar.

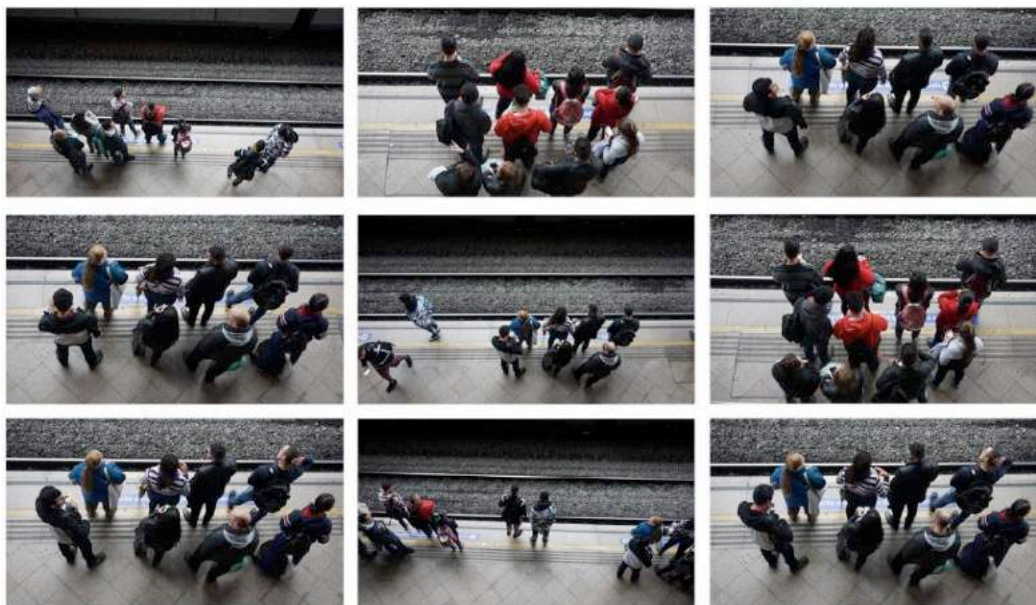
---

<sup>134</sup> Coletivo fundado pelo Professor José Luiz Kinceler no Centro de Artes da UDESC e envolve artistas de diversas áreas e colaboradores que por meio de uma estrutura geodésica instalada temporariamente, ativam espaços urbanos criando interstícios por meio da arte.



## DA SÉRIE INTERLÚDIO (2016-2017)

Viviane Gueller<sup>135</sup>



Sequência | | 2016

Fotografia (polipecto) | Impressão digital em papel algodão | 110 x 190cm

<sup>135</sup> Doutoranda em poéticas visuais no PPGAV/UFRGS.



Sequência II | 2016  
Fotografia (poliptico) | Impressão digital em papel algodão | 33 x 60cm cada

## Sinopse

É a partir de pausas estabelecidos no fluxo do cotidiano que se constitui a série Interlúdio. São situações em diferentes suportes (fotografias, vídeos e textos) que emergem da experiência em espaços-tempo de espera, estado de disponibilidade que possibilita uma suspensão no fluxo do dia a dia. Que ocorrem em trânsito, atravessando lugares, em movimentos entre perambular, zanzar e errar, o lançar-se a fazer algo que não se sabe. Uma possibilidade de transformação da nossa experiência a partir da percepção meditativa sobre o que nos cerca no cotidiano. Se por um lado, a situação de espera – esperar por alguém, por um atendimento, por um embarque, etc. – nos traz a sensação de uma perda de tempo, ou de tempo improdutivo, no qual nada aparentemente acontece, por outro, são nestes espaços intervalares, ligados ao silêncio e ao estranhamento, que encontros podem ocorrer.



Vídeo Full HD | Dois vídeos sincronizados | 01'57'' | 2016-2017

Link para o vídeo <https://vimeo.com/197205103>

Senha: tarsila

### **Justificativa**

Em nossa rotina diária, ter tempo é algo cada vez mais raro. Passamos de uma coisa para outra sem intervalo, vamos apagando sistematicamente de nossas memórias corporais a experiência temporal regulada pelos ciclos da natureza. Ao produzir um certo descolamento em relação a esse contínuo, podemos estabelecer uma pausa no hábito diário, deter-se em pequenas coisas, uma caminhada, uma conversa, sentar-se em um banco qualquer da cidade, vagar. Quando se torna possível abrir frestas no automatismo do cotidiano, brechas em que situações são passíveis de nos tocar. Um convite para se atentar ao inesperado, ao que há de estranheza na familiaridade do dia-a-dia, suas mecanizações e formalizações. A proposta de um contraponto à ideia de aceleração temporal, ao tempo de consumo que consome a si próprio e às nossas singularidades.

Este estado de disponibilidade acionado em situações cotidianas possibilita a vivência de uma suspensão no fluxo do dia a dia, liberado de um automatismo do corpo, da cognição e da percepção, tornando visíveis aspectos que a percepção funcional não revela. Estado que pode propiciar o desfrute de situações inesperadas, sem uma finalidade específica no cotidiano. Aproxima-se de um estado meditativo, uma contemplação ativa do presente, da potência do agora. Trata-se do tempo da experiência, do instante presente, quando trazemos a atenção

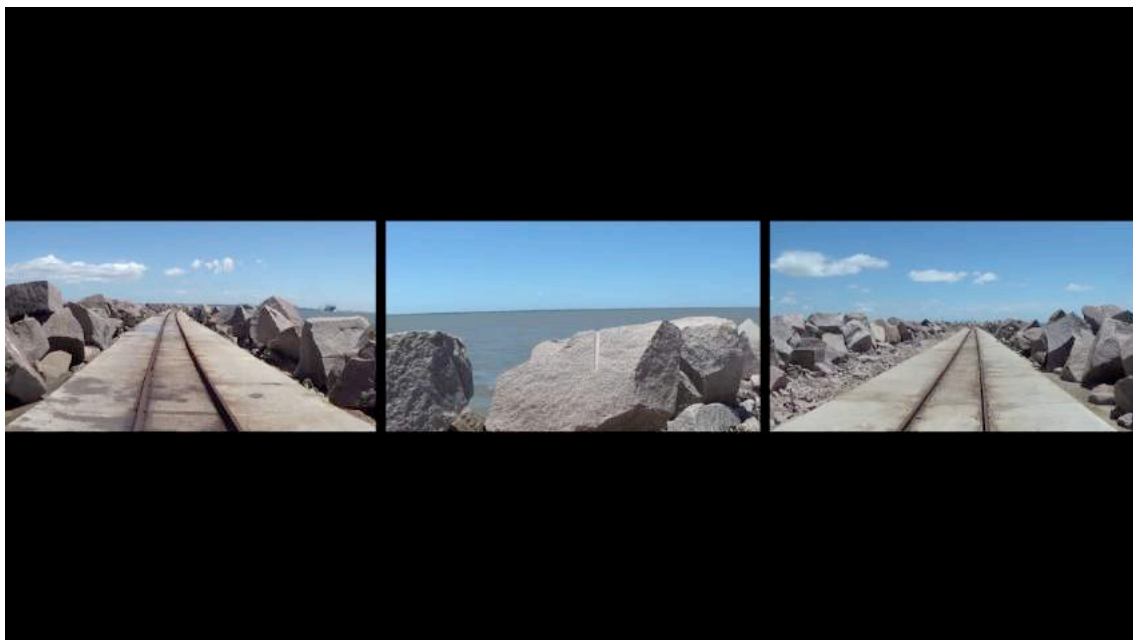
para onde estamos, para onde está nosso corpo – a partir do qual poderemos então projetar novos voos e devires neste lugar de discussão e ação das artes visuais.



Vídeo Full HD | 04'47'' | 2016-2017

Link para o vídeo <https://vimeo.com/193767992>

Senha: tarsila



Vídeo Full HD | Três vídeos sincronizados | 03'14'' | 2016-2017

Link para o vídeo <https://vimeo.com/197387023>

Senha: tarsila

## Referências



CAGE, John. **Silence**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. In: FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas. Anos 1960/1970**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CORTAZAR, Júlio. **Sobre cronópios e famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?** Artcapital, 12 Jan. 2011. Disponível em: <<http://www.artcapital.net/perspectivas.php?ref=119>>. Acesso em: 03/04/2017.

\_\_\_\_\_. **Remontar, Remontagem (do tempo)**. Revista Étincelle, nov. 2007. Disponível em: <[http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad\\_47.pdf](http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/07/cad_47.pdf)>. Acesso em: 09/05/2017.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

POIVERT, Michel. **A fotografia contemporânea tem uma história?** Revista Palíndromo, nº 13, jan. / Jun. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/download/5884/4566>>. Acesso em 10/05/2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu negro, 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC Editora, 2009.

